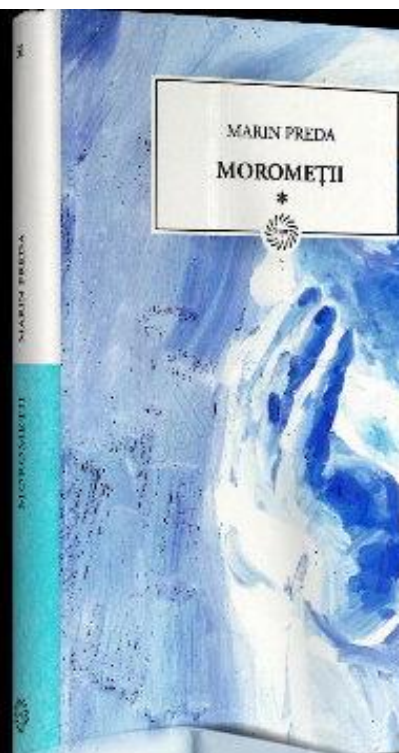
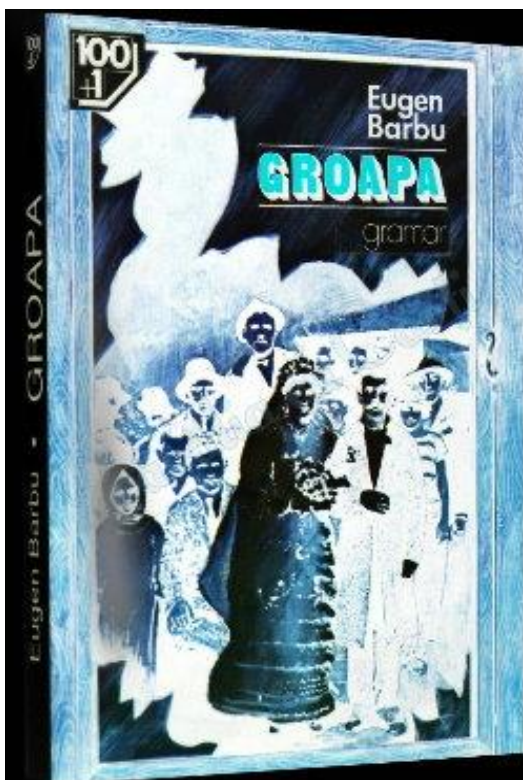




Studiu de caz:

Tipuri de roman în perioada postbelică

Realizatori:

Budeanu Carmen

Lazar Danut

Pascu Adina

Popovici Corina

Uhrec Mihai

Zaharia Roxana

Profesor coordonator:

Besa Mihaela

Cuprins:

1. Premisa

2. Tipurile de roman în perioada postbelică a) Romanul realist-psihologic:

— Moromeții (Marin Preda)

— Groapa (Eugen Barbu)

— Bietul Ioanide (George Călinescu)

b) Romanul cu elemente eseistice sau eseul românesc:

— Moromeții Vol II (Marin Preda)

c) Romanul psihologic:

— Animale bolnave (Nicolae Breban)

— Absenții (Augustin Buzura)

— Îngerul a strigat (Fănuș Neagu)

— În absența stăpânilor (Nicolae Breban)

d) Romanul „obsedantului deceniu” sau romanul politic

— Cel mai iubit dintre pământeni (Marin Preda)

— Galeria cu viață sălbatică (Constantin Țoiu)

— Fețele tăcerii (Augustin Buzura)

e) Proza modernă. Romanele „optzeciștilor”.

— Zmeură de câmpie (Mircea Nedelciu)

— O sută de ani de zile la porțile Orientului (Ioan Groșan)

3. Concluzii

4. Paralela între romanul interbelic și romanul postbelic

5. Bibliografie

1. Premisă

1. Destinul romanului românesc în perioada postbelică, al literaturii în întregul ei, a stat sub semnul seismelor ideologice, sociale și politice ale epocii.

Caracterizat de „stalinism integral”, deceniul 1950 – 1960 este unul al schematismului ideologic. Totuși, și în această epocă apar câteva romane care se savează valoric, aparținând unor scriitori ce debutaseră, cei mai mulți, în perioada interbelică sau în timpul războiului. Aceste romane mențin o legătură plină de foloase cu romanul interbelic, în sensul creării unor tipologii viabile sau al conturării unor tablouri sociale și personaje complexe.

Prozatorii au învățat că prezentul trebuia evitat, întrucât nu putea fi descris până la capăt în lumina absolută a adevărului. Prezentul aparținea ideologiei și fusese confiscat integral de aparatul de propagandă, ca argument. Dar concesia făcută de cenzură le-a sugerat că se pot ocupa de trecut sau de oricare alt subiect care nu implică probleme acute de interpretare partinică imediată și că sunt „liberi”, doar aplecați asupra societății burgheze sau a istoriei îndepărtate, să practice un realism nemilos.

„Bietul Ioanide” a deschis pârtie pentru romanul citadin și cel topologic, Moromeții, pentru bogata proză dedicată lumii satului și ignoranței complexității sufletești a țăranului, Groapa, pentru prozele pitorești, de mediu exotic, „Toate pânzele sus!”, pentru romanele de aventuri și pentru cele înrudite (picarești, fantastice și de anticipație), Cronică de familie, pentru romanul tipologic, istoric și de mediu. (Eugen Negrici, Literatura română sub comunism)

Desigur, legătura cu experiențele prozei interbelice, dar mai ales cu tipul de roman realist, nu este chiar întâmplătoare. Convingerea unor critici că anumite formule estetice, cea realistă în special, nu-și epuizaseră resursele, în ciuda programelor moderniste ale vremii căpătase o întruchipare adecvată în romanul lui George Călinescu, „Enigma Otiliei”. Scriind dintr-o perspectivă realis-clasică, combinată cu elemente de romantism modern, autorul demonstrase că formula literară a realismului poate fi încă valabilă în epocă. Chiar și în „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război”, Camil Petrescu nu renunțase cu totul la crearea de tipologii, iar figurile lui Tache sau ale lui

Nae Caragiale se conturau destul de viu în roman, chiar dacă ele rămâneau personaje de plan secund.

Realismul își demonstra astfel viabilitatea după circa un secol de manifestare.

2. Evoluția romanului după al-2-lea Război Mondial poate fi privită dintr-o dublă perspectivă, una cronologică și alta estetică. Cronologic vorbind, perioada a fost una contradictorie. După un deceniu de ideologizare cruntă, odată cu anul 1964 are loc o relativă liberalizare care a făcut posibilă renașterea genului prin apariția primelor romane despre anii '50, obsedantul deceniu, cum îl numise Marin Preda. Însetată de adevăr lieteratura începea să suplinească istoria, fenomen care a durat mai mult de un deceniu. Are loc totodată o recuperare a interesului pentru individualitate și pentru complexitatea naturii umane, ceea ce degenerează fie o proză a înstrăinării, fie una de factură psihologică. Între cele dintâi romane care au abordat tema înstrăinării, se poate aminti, în primul rând: „*Intrusul*” de Marin Preda, apărut în anul 1968, care nu e străin de mișcarea europeană a existențialismului literar reprezentat de Albert Camus. se produce în același timp și o modmizare a romanului tradițional, fie printr-o marcată obiectivitate auctorială, fie prin apariția unei literaturi a introspecției și a analizei psihologice, ca în proza lui Nicolae Breban.

În anii '70 au apărut noi romane, având ca subiect obsedantul deceniu: „*Galeria cu viță sălbatică*” de Constantin Țoiu, „*Fetele tăcerii*” de Augustin Buzura, „*Cel mai iubit dintre pământeni*” de Marin Preda, ultima și poate cea mai importantă scriere din această serie.

Continuă și scrierea unor romane despre procesul de alienare a omului în comunism, precum „*Orgolii*” sau „*Vocile Noptii*” de Augustin Buzura. Apare, în același timp, și orientare către romanul cu sugestii mitice și simbolice, prin Sorin Titel, cu „*Femeia iată fiul tău*”, sau prin Dumitru Radu Popescu ori George Bălăiță și de reflecție morală și filosofică, prin „*Martorii*” de Mircea Ciobanu.

În sfârșit, deceniul al nouălea aduce o diversificare a formulelor literare, explicabilă și printr-o atitudine de „evazionism literar”, ca reacție la cenzura comunistă, dar și printr-un proces de asumare de către unii autori a unor experimente livrești, mai mult sau mai puțin formale, despre condiția literaturii, prin constituirea, între altele, a

unei proze parodice și autorefențiale. Este ceea ce vor face, între alții, reprezentanți „Școlii de la Târgoviște” sau optzeciști, Mircea Nedelciu, Ion Groșan și Mircea Cărtărescu.

Dincolo de aceste avataruri, romanul de după război se integrează marilor formule românești, în care esențială rămâne preocuparea scriitorului pentru tabloul social, dar, mai ales, pentru condiția umană, ilustrând relația individului cu destinul sau cu istoria, surprinzând personaje-cazuri, marcate de psihologii abisale, ori banalitatea vieții sub semnul unor reverberații fantastice.

Romanul realist-psihologic

În „Scriitori romani de azi”, Eugen Simion prezintă tipurile de roman ale epocii, de la cel realist-psihologic, reprezentat de „Moromeții” și până la proza fantastică. Peisajul nu e mult diferit de cel interbelic. Se pot identifica, așadar, romanul de analiză, romanul eseistic sau eseul romanesc mitic. Nouă poate fi considerată formula așa-zisului ”roman politic”, despre care se poate discuta dacă este sau nu un tip special sau a fost definit astfel doar pentru tematica abordată, subordonată unor împrejurări istorice anume. Nouă este și formula artistică a prozei generației optzeciste în care romanul devine ecoul unor înscenări livești, ocazionate, de banalul existenței.

Romanul cunoaște o dezvoltare și multiplicare a interesului pentru gen, într-un context în care, grație unui climat nou de creație, are loc o adevărată ”reconquistă literară” ce privește întreaga literatură, nu doar proza. La nivelul temelor și al bogăției universului artistic, proza din această etapă cu greu mai poate fi comparată cu aceea scrisă cu puțin timp înainte. Pe pânza ei își fac loc mediile sociale neortodoxe (lumea intelectualilor, burghezia orășenească, lumea târgurilor și a mahalalelor, ținuturile arhetipale neatinsse de febra vremurilor noi etc.), sentimentele, conflictele și mișcările psihologice etern umane, adică scutite de ex aplicații ideologice, pasiunile, accidentele sufletești, crimele și iubirile fără sport partinic, nălucirile mitului și închipuirile fanteziei. Ba, mai mult, apar chiar ororile comunismului incipient. (Eugen Negrici, Literatura română sub comunism)

Marin Preda

Lectura atentă a nuvelor lui Marin Preda („Întâlnirea din pământuri”, 1948) descoperă, în afara lucrurilor cunoscute, comentate

pe larg de critici, un autor inedit, fantastic, anxios, poet al terifiantului în „Colina”, „Calul”, „La câmp, înainte de moarte”, „Amiază de vară”, mai toate scrieri de început, paradoxale, construite pe observația realității rurale. Odată prozatorul fixat în formula lui realistă, i s-au contestat, cu o violență neînțeleasă, posibilitățile într-o epică vizionară, din prejudecata că realismul exclude imaginativul, fabulosul, sondarea în straturile tulburi ale conștiinței. Dar Albert Béguin descoperea un Balzac romantic, vizionar, tenebros, sub notația rece și crudă, un poet al oniricului, surprinzător la un doctor în științe sociale. Rebreanu e, în „Adam și Eva”, fantastic și metafizic în genul lui Eminescu, obsedat de arhetip, tinzând spre mari construcții narative în chipul romanticilor. La scriitori cu un stil unitar, disocierile de acest fel nu anulează o formulă și o metodă, fixată în elementele ei de bază: o completează numai pe un plan special de percepție.

Există un punct de unde observația minuțioasă, supusă obiectului, lunecă spre zonele subliminare ale conștiinței. Pe neașteptate cresc, ca stâncile în mijlocul oceanului, piramide de lavă, faptele ies din relațiile lor normale și în jurul celor mai neînsemnate amănunte apar mari umbre. Subiectul trece înaintea obiectului examinat și, fără să știe, prozatorul, deprins să observe și să judece lumea „more geometrico”, devine liric și fantast. Există o mitologie a realismului, un fantastic care derivă nu din transcrierea supranaturalului, neverosimilului în ordinea existenței, ci, ca la Dostoievski, din studiul stărilor obsesive. Scriitorul român are, în genere, mai mult decât se recunoaște, o sensibilitate la fabulos și enigmatic, de care se apropie cu mijloacele prozei de analiză sau de evocare.

La Marin Preda nota terifiantă derivă din sugestia unei realități morale ascunse („Calul”) sau din observarea minuțioasă a formelor pe care le ia presimțirea morții („Înainte de moarte”), în „Colina” fantasticul e, ca la Gib Mihăescu („Vedenia”), o proiecție a spaimei.

Latura lui psihologică e vizibilă. Vasile Catrina, după un somn agitat, cu vise cumplite, merge la câmp și, acolo, împresurat de o ceață deasă, ametește, îi pare că păduricea se aprinde și piere, „Colina” se umflă ca o bășică enormă, se clatină, se scufundă. Apare, nu se știe de unde, și un moșneag, apoi dispare, iar țăranul se întreabă la modul lui realistic: „Ei! Ce, m-au găsit dracii?!...” pentru ca, în final, copleșit de

atâtea semne, să fugă înspăimântat.

Cadrul narațiunii e acela al vieții comune și nimic nu anunță accentul fabulos de la sfârșit. Totul pare un vis rău, prelungit la lumina zilei și trăit în stare de luciditate. „Colina” e în fapt transcrierea unei halucinații, cu o pregătire și o gradație a narațiunii proprii prozatorului analist.

În „Calul” și înainte de moarte orice lunecare fantastică a faptelor dispare. Dăm, acum, peste un spirit anxios, obsedat de ideea morții. Nimic nu lasă însă, în desfășurarea narațiunii, să se întrevadă această realitate morală, căci Marin Preda păstrează față de dramele eroilor săi, așa cum cerea Lovinescu, o „indiferență” obiectivă, în „Calul” (în care cineva descoperă, surprinzător, „un mit al asasinatului”), narațiune cu o bună tehnică de a nara, lipsa anecdotei e bătătoare la ochi. Nimic nu se petrece aici, în afară de faptul că un țăran omoară un cal bătrân, devenit povară în gospodărie. Știința scriitorului e de a relata impersonal gesturile înșelătoare, pregătirea înceată a actului final. Omul se scoală dimineața mai devreme, hotărât să isprăvească, înaintea altor treburi, un lucru la care se gândise în ziua precedentă, scoate „Calul” din grajd, vorbește blând cu el, îi dă apă, apoi, după ce străbate satul, îl omoară, fără grabă, într-o luptă inegală, tristă. Nu e nimic simbolic aici, nicio intenție de a da o aură tragicului.

Replica finală a unui observator: „Ia uite, băăă [...] unu, belește un cal! Cu-țu, naaa!... Na, bobica, naaa!...” cade ca o ghilotină peste peisajul dezolant al unei morți intrate în ordinea faptelor banale. Obsesia, fiorul real al morții aparțin însă prozatorului, comentator rece al acestui spectacol lipsit de măreție.

Sub forma mai dramatică a angoasei, o regăsim, în înainte de moarte, povestea unei agonii mărunte. Conștiința iminentei dispariții trezește mai întâi lui Stancu lui Stăncilă o obsesivă dorință de a ști cu toată exactitatea când i se va împlini sorocul.

El se ferește să pronunțe cuvântul hotărâtor, exorcizează cu sentimentul ascuns că poate opri un destin fatal. Formula cu care se adresează doctorului e evazivă: „În cutare timp”, iar când acesta din urmă indică un anotimp, țăranul izbucnește cu violență:

„— De unde știi tu, mă? [...] Soarele și dumnezeii mă-tii, de unde știi tu? Spune de unde știi tu... Arhanghelii și steaua... De unde?... De

unde?...” în direcția unei „estetici periculoase” a fost fixată și povestirea „La câmp”, unde apare și o oaie rea, schiță a viitoarei Bisisica din „Moromeții”. Aici intenția polemică dă scrierii un ax, o justificare estetică. Doi ciobani, Stroe și Bâlea, surprind o fată dormind pe câmp și o violează. Narațiunea pare și e în realitate o replică la imaginea amorului câmpenesc, popularizat de scrierile idilice. O experiență aspră, izvorâtă dintr-o realitate morală elementară, se suprapune peste idila iubirii păstorești, și, în relatarea ei, prozatorul își fixează o atitudine mai mult estetică decât morală.

Să se observe că ceea ce a putut părea unor comentatori mai vechi elogiul instinctului e, în realitate, tendința de a pune proza pe un teren solid de observație psihologică. Psihologiile rurale pe care le examinează Marin Preda nu aparțin atât unor complicați, cum s-a spus în nenumărate rânduri, cât unor indivizi tipici, surprinși în gesturile lor banale, însă dintr-o perspectivă analitică inedită. De la Rebreanu, psihologia țăranului a început să fie privită ca o alcătuire de forțe divergente. Intuiția sigură a lui Marin Preda e de a se fi orientat spre zonele neguroase ale psihologiei, unde sublimul, în formele speciale ale eticii sătești, se unește cu trivialul, afecțiunea cu duritatea, spiritualul cu patologicul.

Viziunea esențială a acestei realități morale, valorificată estetic în toată întinderea ei, o aflăm în „Moromeții”, scrierea fundamentală a lui Marin Preda. Nuvelele par niște secvențe pregătitoare, cu o valoare literară însă autonomă. Ilie Resteu, din „În ceată”, prefigurează pe omul „rău” Țugurlan, Pațanghel, din „O adunare liniștită”, pe Moromete, lacomul Mi-ai Mi-ai pe rapacele Bălan, schițe, toate, ale unei compoziții capitale. Aici, ca și în alte fragmente („Întâlnirea din pământuri”), plăcerea analizei e dublată de plăcerea de a povesti. Moralismul începe să fie dublat, și chiar întrecut în anumite clipe, de comedilograf. În maniera lui Creangă sau Caragiale, prozatorul înregistrează nu zicerile tipice, ci reacțiile tipice, formele orale cu accent pe vocabula pitorească. „Vorba ceea” a lui Creangă sau „Ce și copil” a lui Caragiale devine aici „nu-ș-ce”, concluziv, ironic, în ceată e monologul unui țăran mândros, din care deducem biografia tipică a omului de la câmpie. „Întâlnirea din pământuri” e relatarea unei „cavalerii rustice” în peisajul dunărean, cu mijloacele prozei de analiză. Ca și „O adunare liniștită” și „Calul”, „Întâlnirea din pământuri”

e o scriere excepțională, concepută într-un stil epic necunoscut prozei anterioare, deși estetica autorului e orientată, în genere, spre realismul ardelenilor, pe care vrea să-l depășească însă prin „filosofie” și psihologie abisală. Filosofia e absentă și transcrierea dramei erotice, în faza ei inițială, e, în narațiunea citată, totul. Prozatorul, punând accent pe candoare, contrazice viziunea dură din „La câmp”. Dugu vede goală pe Drina și se îndrăgostește fulgerător; pentru a o cuceri trebuie însă să se bată cu Achim Achim, un măgădău care revendică prioritate asupra fetei, în afară de latura anecdotică, e de reținut sugestia trecerii în altă vârstă morală, ca și buna tehnică a dialogului. Aici națiunea se precipită, în „O adunare liniștită”, dimpotrivă, plăcerea de a povesti trece înaintea altor intenții. Pațanghel e un moș Nichifor Coțcariul al câmpiei dunărene. El a făcut o călătorie cu vecinul Mi-ai, a înregistrat niște întâmplări și le relatează, acum, în fața ascultătorilor, fără grabă, revenind asupra faptelor, aducând lumini noi acolo unde un element pare neguros. Ideea de spectacol e urmărită pe mai multe planuri. Pațanghel „joacă”, ferindu-se să comenteze de la început faptele și să tragă o încheiere morală. El organizează o mică scenă, distribuie rolurile, pentru a fi totul mai limpede: „Dar ascultați aicea, să vă spun eu vouă! N-am nicio nevoie. Ce? Mi-ai? Îl dau dracului și gata. Dar numai așa, ca să vedeți și voi. Uite, mă, să zicem așa: Matei, tu ești Mi-ai, înțelegi? Acum tu, Mi-ai, mergi cu mine la munte și, ascultă aici, să te superi tu că nu vrei să-mi dai și mie merticul tău. Știi, mă? Adică eu, Pațanghel, îți cer ție, tu Mi-ai, să-mi dai merticul tău, și tu să te superi că nu vrei”. Ipoteza e, firește, absurdă, dar țăranul vrea tocmai să dovedească că vecinul său e cărpănos, rapace, pus pe înavuțire.

Remarcabilă este, apoi, ironia atingătoare, în formele specifice ale vorbirii țărănești:

„— Ești mai prost ca mine, Modane [...] și e prost și ăla unde ai citit, că a scris așa cum spui tu [...].

— Uite, Pațanghele, zice Modan, să presupunem că nu ești prost, mai ales că stai cu mine de vorbă...”

Cu aceste atribute de luciditate, capacitate de iluzionare și ușor caracter de comedigraf ironic, se constituie psihologia sau natura moromețiană, proprie și eroilor din nuvele. Pațanghel e un exemplar tipic. Ilie Barbu din „Desfășurarea” (1952) – un altul. La apariție, nuvela reprezenta un progres față de nivelul prozei din epocă cu teme

similare; citită azi, dintr-un punct estetic mai înalt, ea rezistă fragmentar, prin comentariul colorat, cu intuiții sigure privitoare la modificarea psihologiei rurale. Câteva fenomene sociale din epoca noastră sunt bine prezentate, și nuvela se ridică incontestabil peste muntele de proză sociologică, schematică, comună în epocă. Procesul moral mai general e acela, adeseori adus în discuție, al dezalienării țărânului. Pe acest fenomen mai larg, Marin Preda încearcă, în modul său caracteristic, să fixeze o structură tipică. Conștiința independenței, bucuria, demnitatea și celelalte decurg de aici. Nuvela, judecată în sine, e antrenantă, scrisă cu vervă, cu o notă de ironie. Organizate, tot așa, în jurul unui destin contemporan, supus unui proces de renaștere etică, sunt și „Ferestre întunecate” (1956), „Îndrăzneala” (1959), „Cea de a doua o pânză cinematografică mai întinsă”.

„Friguri” (1963) e o încercare de evadare a prozatorului din universul țăranesc, cu rezultate pe care le-am semnalat altă dată. O proză la zi, cu semnificații imediate, aflăm în Situațiile președintelui, dialog savuros între un țăran (președinte de cooperativă colectivă, rămas la vechile mentalități gospodărești) și un activist de partid. Povestirea sau, mai degrabă, fragmentul epic pare desprins dintr-o scriere întinsă. Sub o formă înveselitoare, prozatorul face observații fine despre chipul în care se adaptează o experiență țăărănească milenară la noile forme sociale. Văcăruș trimite la raion situații neclare, convins fiind că cifrele și hârtiile n-au nicio importanță. Băiculeț, activistul, îi dă o lecție de pedagogie socială, întrebând câte găini are în gospodărie, președintele răspunde simplu: „Păi câte să avem? Avem atâtea câte sunt în găinărie! Alea sunt, altele n-am”, arătând surprindere față de curiozitatea celuilalt. Când i se replică, între altele, că numărul real al găinilor nu e echivalent cu cel trimis pe hârtie raionului, Văcăruș răspunde, ca Păcală, că „mai mor găinile”, parcă ar fi spus – comentează cu maliție prozatorul – „se mai joacă ele, au obiceiul ăsta: le place să moară”.

De altă structură, aducând cu scrierile de început, e schița „Amiază de vară”, descriere, ca și „Colina”, a unei halucinații, cu note de fantastic și realism jovial. Sugestia unei după-amiezi „întoarse de demult” trimite la Mateiu Caragiale, dar numai o clipă, căci narațiunea revine imediat la observarea psihologiei elementare. O țărancă aude mașina de cusut mergând singură, e înspăimântată, apoi se

resemnează în neputința de a înțelege. Vocea aspră a bărbatului sosit de la câmp (vocea lucidității) destramă această vrajă plină de teamă.

În aceste linii sumare, nuvelistica lui Marin Preda mi se pare a se desprinde dintr-un principiu estetic superior. I se asociază o rară putere de observație și intuiție a metamorfozelor sufletului țărănesc. Efectul literar imediat e acela ce duce la fixarea unei structuri morale, detașată prin elementele ei de micul romantism semănătorist. Modelul acestei proze obiective, „indiferente”, analitice e Rebreanu, cel dintâi în literatura noastră care pune capăt exceselor epicii semănătoriste. Marin Preda îl depășește însă în încercarea de a surprinde psihologia abisală.

Disocierile pe planul analizei și intenția de a redescoperi psihologia rurală, în alternarea de forțe divergente, în filosofia sufletului simplu, refractar, ironic, neliniștit, candid și energic până la izbucniri violente, conferă narațiunilor sale o originalitate de necontestat în cadrele mai largi ale prozei de analiză.

Din romanul unui destin, Moromeții devine romanul unei colectivități (satul) și al unei civilizații sancționate de istorie. Toate aceste modificări au derutat critica, obișnuită cu viziunea mai senină și stilul mai degajat din primul volum, și au făcut-o să nedreptățească o carte curajoasă și profundă. Judecat în ansamblu, Moromeții e un mare roman prin originalitatea, întâi, a tipologiei și profunzimea creației. Tipologia este, ca la Slavici și Rebreanu, țărănească, totuși câtă deosebire! Sufletul rural este acolo rudimentar, obsedat de acumulare în ordine materială și, numai după ce acest proces s-a încheiat, el poate să audă și alte glasuri ce vin din adâncul ființei lui. G. Călinescu observa că țăranii lui Slavici nu reprezintă caractere tipice, ci, ca în vechile epopei, atitudini tipice de viață. M. Preda înlătură imaginea acestui mecanism simplu, previzibil, mișcat mai mult de instincte, și face din țăranii săi indivizi cu o viață psihologică normală, apți prin aceasta a deveni eroi de proză modernă. Sub influența probabil și a romanului american (Steinbeck, Faulkner) – care descrie cu precădere complexitatea oamenilor obscuri (fermieri scăpătați, negri într-o libertate provizorie, arierăți ca Benny sau brute inocente ca Lennie etc.) – M. Preda prezintă niște țărani inteligenți și ironici, complecși ca structură morală, în măsură prin aceasta să-și reprezinte și să trăiască în modul lor caracteristic marile drame ale existenței, în proză nu

profesiunea și cultura personajelor interesează, ci capacitatea lor de a exprima condiția umană. Un doctor docent și un tăietor de lemne pot fi în egală măsură eroi de literatură fundamentală. Independent de aceste probleme de sociologie a personajelor, ce se pun azi numai într-o cultură tânără ca a noastră, unde, în chip bizar, prejudecățile au o viață mai lungă, Moromeții reprezintă și o mare descoperire literară. Eroul central al romanului, Ilie Moromete, nu seamănă cu niciunul dintre personajele prozei anterioare, rurale sau citadine. Originalitatea lui vine din modul în care un spirit inventiv, creator, transformă existența într-un spectacol. De pe stănoaga podiștei sau de pe prispa casei, Moromete privește lumea cu un ochi pătrunzător, în întâmplările cele mai simple el descoperă ceva deosebit, o notă înveselitoare, o lumină care pentru ceilalți nu se aprinde. Călătorind la munte pentru a vinde porumb, Moromete povestește la întoarcere niște fapte extraordinare, însoțind mai târziu pe tatăl său într-o călătorie asemănătoare, Niculae (fiul) rămâne dezamăgit: întâmplările sunt banale, oamenii lipsiți de farmec, munteanca tânără care tulburase pe tatăl său i se pare o țărancă oarecare, prin nimic deosebită de altă femeie din Siliștea-Gumești etc. „Tatăl – notează naratorul – avea ciudatul dar de a vedea lucruri care lor le scăpau, pe care nu le vedeau”.

Ciudatul dar ține pe Moromete și pe prietenii săi la suprafața vieții sociale, străini de patimi degradante, neînrobiți de marele mecanism al istoriei. Acesta continuă totuși să se manifeste, și Moromeții este în bună parte romanul istoriei care încercuiește viclean individul și-i condiționează viața interioară. Ce se vede întâi în Moromeții este studiul acestor relații, concentrate pe un spațiu restrâns de viață. Acțiunea se petrece de la începutul verii până în toamnă în Siliștea-Gumești, sat din câmpia Dunării. Reluat și în alte cărți („Marele singuratic”, „Delirul”), satul devine un fel de imago-mundi, centrul de observație a lumii și, prin profunzimea narațiunii, punctul de sprijin al Universului. Alungate de istorie în alte locuri, personajele revin cu gândul sau cu pasul la Siliștea-Gumești, drumurile lor trec totdeauna prin acest spațiu privilegiat, individualizat literar în chipul în care alte spații reale (Salinas – marea vale din romanele lui Steinbeck sau comitatul Yoknapatawpha în romanele lui Faulkner) au devenit puncte de reper într-o geografie a

imaginarului. Satul se concentrează în Moromeții (I) la viața unei familii și, numai prin atingere, la viața unei colectivități mai largi, însă sonda, fixată pe un spațiu restrâns, intră adânc în straturile unei spiritualități vechi. Din înregistrarea vieții de familie, în fazele ei tipice (trezirea dimineața sub glasul aspru al tatălui, plecarea la câmp, masa, întoarcerea de la câmp, din nou masa, cu participarea întregii familii etc.), iese la iveală un cod al existenței țărănești.

Nimic extraordinar nu se petrece la acest prim nivel în roman. Un țăran se întoarce de la câmp și, înconjurat de întreaga familie, ia masa așezat pe prag, deasupra tuturor. Un prim indiciu de autoritate într-o lume în care tiparele arhaice au supraviețuit. Această cină țărănească, prezentată pe mai multe pagini, nu are nimic din culoarea și opulența marilor ospete din pictura olandeză. Solemnitatea și modestia culinară îi dau, dimpotrivă, un caracter aproape sacru. Ca în picturile vechi, lumina narațiunii cade pe chipul Părintelui, care veghează asupra copiilor înghesuiți în jurul unei mese joase: „Cât ieșeau din iarnă și până aproape de Sfântul Niculae, Moromeții mâncau în tindă la o masă joasă și rotundă, așezați în jurul ei pe niște scăunele cât palma. Fără să știe când, copiii se așezară cu vremea unul lângă altul, după fire și neam. Cei trei frați vitregi, Paraschiv, Nilă și Achim, stăteau spre partea dinafară a tindei, ca și când ar fi fost gata în orice clipă să se scoale de la masă și să plece afară. De cealaltă parte a mesei, lângă vatră, jumătate întoarsă spre străchinile și oalele cu mâncare de pe foc, stătea întotdeauna Catrina Moromete, mama vitregă a celor trei frați, iar lângă ea îi avea pe ai ei, pe Niculae, pe Ilinca și Tita, copii făcuți cu Moromete. Moromete stătea parcă deasupra tuturor. Locul lui era pragul celei de-a doua odăi, de pe care el stăpânea cu privirea pe fiecare. Toți ceilalți stăteau umăr lângă umăr, înghesuiți, masa fiind prea mică. Moromete n-o mai schimbase de pe vremea primei lui căsătorii, deși numărul copiilor crescuse. El ședea bine pe pragul lui, putea să se miște în voie și de altfel nimănui nu-i trecuse prin cap că ar fi bine să se schimbe masa aceea joasă și plină de arsurile de la tigaie”.

Ilie Moromete stăpânește în chip absolut peste o familie formată din două rânduri de copii învrăbiți între ei din cauza pământului. Descrierea mesei este înceată și ritualul ei dezvăluie relațiile adevărate din sânul familiei. Copiii din prima căsătorie (Paraschiv, Nilă, Achim) nu se înțeleg cu cei din a doua (Ilinca, Tita, Niculae), și tatăl, pentru a

păstra unitatea familiei, este dur și justițiabil. Când mezinul, Niculae, face mofturi la masă, mâna tatălui îl lovește necruțător. De altfel, din primele 20 de pagini luăm cunoștință de toate problemele familiei: existența celor două loturi de pământ și lupta pentru a le păstra neștirbite, disensiunile între frații vitregi, proiectul de fugă la București al lui Paraschiv, Achim și Nilă, bigotismul mamei (Catrina), primejdia/oficierii și a datoriei la bancă, dorința băiatului cel mic, Niculae, de a merge la școală și ostilitatea celorlalți copii față de această idee etc. Marin Preda se folosește de aceste scene expositive pentru a studia în liniște râurile ce se vor desface apoi în numeroasele ramificații.

Moromeții are trei părți și toate încep cu o prezentare de ansamblu: aici masa, în partea a doua prisma, pe care sunt înșirați la adăpost de ploaie toți membrii familiei, în fine, secerișul, precedat de o pregătire aproape mistică, sub puterea unei mari exaltări, în orice caz, a plecării la câmp. Indivizii se diferențiază prin mici detalii de comportament. Nilă are o frunte „lată și groasă” și ori de câte ori acest personaj greoi, ezitant, apare în carte, fruntea încordată, marcând chinul unei gândiri încete, nu va lipsi din notațiile prozatorului. Paraschiv are un râs ciudat („parcă ar fi pârât ceva”), și semnul lui fizionomie distinctiv este satisfacția rea, vulgară, exprimată de împletirea buzelor lungi („întinzându-și cu plăcere buzele lui împletite”). Însă modificarea vieții interioare în Moromeții este marcată mai ales de glasuri. Glasul arată umoarea, caracterul și poziția individului în ierarhia socială. Catrina, supusă bărbatului, temătoare de copiii vitregi, are un glas „îndepărtat și îmbulzit de gânduri”. Tatăl autoritar are mai multe glasuri, când „puternic și amenințător, făcându-i pe toți să tresară de teamă”, când un glas „schimbat și necunoscut”, fals, ironic. Victor Bălosu, voiajorul, are un glas „spălat”, Țugurlan, un glas, „neprietenos și străin”, Guica – spioana satului – are un glas înecat de curiozitate și plăcere.

Cuvântul exprimă o relație, glasul marchează natura acestei relații. Boțoghină, țăranul bolnav, nevoit să-și vândă o parte din pământ, discută cu Tudor Bălosu și Victor într-un chip care indică o înstrăinare totală: „Fiecare cuvânt scos de cei trei oameni scârțâia, nu se lipea de celălalt, nimerea alături, nu se putea rotunji și încălzi, atât Boțoghină, cât și Bălosu se uitau în lături, întorceau capetele în altă

parte când unul din ei deschidea gura". Marin Preda dă astfel de indicații fine de regie și personajele sale își trădează viața interioară prin varietatea fonică. Un băiat, Vatică Boțoghină, ia în gospodărie locul tatălui, plecat la sanatoriu. Copil încă, el își ia rolul în serios, și cel dintâi semn de autoritate este glasul „aspru și neînduplecat” cu care își strigă sora. Întâmplările prin care trece Ilie Moromete sunt urmate de o subtilă dialectică a glasurilor, cu subțirimi și grosimi care traduc metamorfozele psihicului. Procedul este folosit în genere de comportamentști. M. Preda îi asociază și analiza, amănunțită și precisă, fără acel respect ortodox față de convenții care paralizează adesea simțul creației la mulți autori moderni.

Tema centrală în Moromeții ar fi, din acest punct de vedere, libertatea morală în luptă cu fatalitățile istoriei. Ea este anunțată de prozator într-o frază liminară, programatică, de care s-a făcut în interpretarea critică mult caz: „În câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul avea cu oamenii nesfârșită răbdare; viața se scurgea aici fără conflicte mari”... Ceea ce urmează în roman contrazice această imagine. Timpul este viclean, răbdarea nu-i decât o formă de acumulare pentru o nouă criză. La sfârșit, când drama Moromeților este narată și, prin ea, imaginea vieții liniștite e spulberată, prozatorul revine asupra notației de început: „Timpul nu mai avea răbdare”. Este una din multele imagini ale simetriei (să le spunem astfel) în literatura lui M. Preda, plină de evoluții închise, de ample mișcări în cerc.

Aceasta vrea să dea o idee despre rotația procesuală a vieții după o lege statornică și misterioasă care acționează și în natură. Chiar demersul epic al prozatorului se înscrie în fatalitatea acestei repetiții. El revine în cartea nouă la simbolurile pe care le-a părăsit în cartea anterioară, proza lui trăiește sub puterea unei obsesii a întoarcerii la un punct originar. Moromeții stau sub un clopot cosmic și drumurile mari ale istoriei trec prin ograda lor. Istoria pare la început neputincioasă, iar libertatea omului stăpân pe două loturi de pământ este în afara oricărei primejdii. Imaginea lui Ilie Moromete stând pe stănoaga podiștei și fumând nepăsător („din mâna lui fumul țigării se ridica drept în sus, fără grabă și fără scop”) vine să întărească ideea timpului încremenit și prietenos. Omul liniștit și ironic stă, totuși, pe un vulcan, în familia peste care păstorește cu autoritate absolută se

pregătește un complot. Copiii cei mari sunt lacomi de câștig și ceartă pe tatăl lor că își pierde timpul stând de vorbă cu prietenii săi Coccoșilă și Dumitru lui Nae în loc să meargă la munte și să speculeze grâul. Lui Moromete nu-i place negustoria, iar banii îi pricinuiesc o furie neputincioasă. Disprețul lui față de Bălosu vine de aici. Pământul este făcut să dea produse, iar produsele să hrănească pe membrii familiei și să acopere cheltuielile casei, atât. Paraschiv, Achim și Nilă au o poftă nemăsurată de câștig și prima lor formă de răzvrătire față de autoritatea tatălui este nemulțumirea față de imobilitatea lui socială. Ei murmură și-l vorbesc de rău în sat că a dat porumbul ieftin și că, în genere, el „nu face nimic”, „stă toată ziua”. A face ceva este a face bani. Tinerii Moromete au simțul acumulării burgheze, ei vor să transforme grâul, lâna, laptele în bani. Modelul lor e Tudor Bălosu, semnul noilor relații capitaliste în economia satului. Moromete are o concepție patriarhală și, voind să-și lecuiască fiii de boala câștigului, îi lasă să se ducă de mai multe ori la munte. Insuccesul nu-i dezarmează și, stimulați de Guica, sora rea a tatălui, ei plănuiesc să fugă cu oile și caii la București. Presat de fonciere și de bancă, Moromete acceptă, după lungi ezitări, să lase pe Achim să plece cu oile la București pentru a câștiga bani, însă banii nu vin și, după oarecare vreme, țăranul află că băieții lui vor să-l jefuiască și să-l părăsească.

E momentul în care începe declinul personajului. Până atunci el ținuse piept receptorului, jandarmului, lui Tudor Bălosu, trăise senin, cu un sentiment înalt al independenței. Spargerea familiei duce la prăbușirea lui morală, și semnalul acestui proces este, ca și înainte, glasul: „Băieții mei! exclamă Moromete cu un glas de parcă n-ar fi știut că avea băieți. Băieții mei, Scămosule, sunt bolnavi. Să fugă de acasă! De ce asta? Nu i-am lăsat eu să facă ce vor? Absolută, absolută libertate le-am lăsat! Dacă veneau și-mi spuneau: «Mă, noi vrem să fugim de acasă», crezi că i-aș fi împiedicat eu, Scămosule!? «De ce să fugiți, frățioare? le-aș fi spus. Încet nu puteți să mergeți?»”.

Schimbarea glasului („tulbure și însingurat”) anunță o modificare interioară profundă. Lumina pe care Moromete o descoperea în întâmplările și faptele vieții se stinge, liniștea îl părăsește și, fără liniște, existența nu mai este o încântare, ci o povară: „Cum să trăiești dacă nu ești liniștit?” Moromete și Dumitru lui Nae, prieteni vechi, nu se mai văd, ei, care se vedeau de departe și

totdeauna cu o mare bucurie, încercările celorlalți de a-i atrage în discuțiile politice rămân fără rezultat. De pe stănoaga podiștei – locul vechi de observație – Moromete vede un drum trist și niște țărani prăpădiți care trăiesc fără să știe că bucuria lor este înșelătoare. Când cineva îi dă bună ziua, el nu răspunde: „Era unul dintre aceia care mai credeau că lumea era așa cum și-o închipuiau ei, care credeau că speranțele sunt bucurii adevărate și nenorocirile numai ale altora și care, în loc să se oprească pe loc, să se trezească și să se înspăimânte, treceau pe drum liniștit și încrezător și dădeau bună ziua”. Momentul culminant al acestei crize se desfășoară la hotarul lotului de pământ. M. Preda își pune eroul în condițiile în care personajul lui Rebreanu săvârșea un gest mistic sărutând bulgării de pământ. Moromete nu mai face niciun gest simbolic, închis în lumea gândurilor, el supune unei judecăți aspre lumea nevăzută care i-a sălbăticit copiii și l-a silit pe el însuși să iasă din cercul de bucurii în care trăise. Drama nu este de ordin economic, ci moral. Durerea lui Moromete vine, întâi, dintr-un simț înalt al paternității rănite. Nu faptul de a-și pierde o parte din lot îl întunecă, ci ideea de a-și pierde fiii și liniștea care-l face să privească existența ca un spectacol superior. Lipsește din meditația lui disperarea joasă. Gândul prăbușirii unei ordini durabile este primit cu o tristețe rece. Înstrăinarea de starea de inocență în care trăise îi pare mai rea decât moartea: „«Am făcut tot ce trebuia, reluă Moromete cu o sfortare, le-am dat tot ce era, la toți, fiecăruia ce-a vrut... Ce mai trebuia să fac și n-am făcut? Ce mai era de făcut și m-am dat la o parte și n-am avut grijă? Mi-au spus ei mie ceva să le dau și nu le-am dat? A cerut cineva ceva de la mine și eu am spus nu? Mi-a arătat mie cineva un drum mai bun pentru ei pe care eu să-l fi ocolit fiindcă așa am vrut eu? S-au luat după lume, nu s-au luat după mine! Și dacă lumea e așa cum zic ei și nu e așa cum zic eu, ce mai rămâne de făcut?! N-au decât să se scufunde! Întâi lumea și pe urmă și ei cu ea» Și această gândire sumbră și trufașă îl ridică pe Moromete în picioare, pregătit parcă să facă față unei asemenea prăbușiri”.

Scena confruntării finale este magistral construită. Stăpânirea de sine este arma lui Moromete. Până în ultima clipă el speră să-și poată recâștiga fiii porniți pe o cale greșită. Când aceștia, pierzându-și răbdarea, se revoltă pe față împotriva tatălui, sparg lada și batjocoresc casa în care crescuseră, bătrânul țaran vorbește cu glas blând și sfios,

Își ceartă nevasta, cere un foc băiatului cel mic, lovește obrazul fetei care vociferează și se roagă liniștit și senin de fiii care nu vor să-l mai asculte. După această pregătire înceată, izbucnirea este teribilă: Moromete ridică parul și lovește fără cruțare, glasul lui devenind un urlet: „Ne-no-ro-ci-tu-le! Paraschive! Nenorocitul ce ești! apoi se întoarce spre Nilă, care între timp sărise din pat și se ghemuise într-un colț: – Și tu, Nilă? Tu, mă? E lume care aleargă din zi și până în noapte pentru un pumn de făină! Și voi ca niște câini! Ca niște câini turbați săriți unul la altul! Vă omor! Cui nu-i place la târla mea, să se ducă! Să plece!” Corecțiunea și discursul nu au niciun efect. Paraschiv și Nilă sparg lada de zestre a fetelor, iau banii și covoarele și fug cu caii, amenințând cu o răzbunare și mai mare. Moromete bate la poarta lui Tudor Bălosu și vinde o parte din pământul familiei. Trufașul vecin n-are totuși satisfacția de a-l vedea pe Moromete umilit: sub puterea unei lovituri năprasnice, Moromete rămâne „îndepărtat și nepăsător”. Lovitura are efect în alt plan. Omul netulburat și ironic părăsește stănoaga podiștei, nu mai răspunde la cuvintele de salut și nu mai poate fi auzit povestind niciuna din acele întâmplări care fermecau pe prietenii săi din Silistea-Gumești. Fantezia lui se închide. Omul creator este învins de omul social. Din Moromete dinainte nu mai rămâne decât capul de humă făcut în timpul unei adunări în poiana lui locan de Din Vasilescu. Existența dăinuie în artă. Deși cea mai importantă, istoria Moromeților nu acoperă toată suprafața romanului. Alte istorii (aceea a lui Birică și a Polinei, a bolii lui Boțoghină, a răzvrătirii lui Țugurlan) vin să coloreze viața unui sat de câmpie în care oamenii, trăind sub amenințarea unui timp capricios, continuă imperturbabil să se nască, să iubească, să treacă prin întâmplări vesele și triste și să moară în cele din urmă, lăsând locul altora. Foșnetul acestei vitalități necurmăte, sub apăsarea unui soare moleșitor de câmpie, este admirabil sugerat în „Moromeții”. Lupta pentru existență, crâncenă și aici ca peste tot, nu desfigurează pe indivizi. Marin Preda înlătură din viziunea lui imaginea omului înlănțuit de instincte, iar când, pentru o clipă, instinctele ies la suprafața textului, prozatorul aduce imediat alte elemente care luminează fața sufletului țărănesc. Pilduitoare este în acest sens istoria cuplului Birică-Polina, asemănătoare în latura ei socială cu aceea a lui Ion și a Anei din romanul lui Rebreanu. De altfel, tema tânărului țăran care se folosește de fata unui om înstărit pentru a

pune mâna pe avere e generală în literatura rurală. Preda o reia, schimbând sensul strategiei și umanizând tipurile. Birică, băiat sărac, e îndrăgostit de Polina, fata lui Tudor Bălosu. Primul semn pe care îl avem despre tânărul țăran este cântecul. Masa Moromeților e tulburată de cântecul lui Birică, venit să cheme la poartă, după un obicei statornicit în viața satului, fata pe care o iubește. Însă în locul fetei apare tatăl, care are alte socoteli și vrea s-o mărite cu un țăran cu avere. Bălosu asmută câinele și gonește de la poartă cu înjurături pe Birică, iar acesta se apără invocând o dreptate imanentă. Furia lui este expresia unei conștiințe morale ultragiante. Un altul, cu mintea stăpânită de gândul posesiunii, ar fi ocolit confruntarea directă sau s-ar fi retras în chip viclean, evitând o rupere totală a relațiilor. Birică, mândru că e tratat ca un țigan, reacționează cu o violență verbală din care se deduc, totuși, inocența și durerea sinceră: „De ce să asmuți câinele pe mine, nea Tudore, dacă ai o fată și fluieră cineva la ea, dumneata trebuie să asmuți câinele? Ce ți-am făcut eu duminică? Ți-am făcut eu ceva vreodată? Păi de ce asmuți câinele pe mine, nea Tudore, dacă de furat nu te-am furat, de făcut nu ți-am făcut nimic? Atunci de ce să asmuți câinele pe mine, nea Tudore? De ce să asmuți câinele pe mine, mă, tu-ți dumnezeul mă-tii Bălosule! Chiorule!”

Birică nu dezarmează și, după o explicație dură cu Polina, o răpește și apoi se liniștește. Rolul lui s-a încheiat. E pe cale de a se resemna față de refuzul socrului de a-i da zestrea Polinei, însă intervine, neașteptat, tânărul lui femeie care dovedește o energie extraordinară. Polina nu-i, ca Ana, o victimă între avariția tatălui și lăcomia inumană a soțului. Devenind nevastă, în ea se trezesc energii nebănuite. Văzând modul hotărât în care conduce ostilitățile dintre tată și soț, avem pentru o clipă impresia că nevasta lui Birică face, structural, parte din familia Marei și a Vitoriei Lipan, cealaltă față (bărbătească, întreprinzătoare) a tipologiei tradiționale. Polina nu luptă însă decât pentru zestrea ei și, după ce își duce bărbatul pe miriște pentru a smulge cu forța grâul ce i se cuvine și a da tatălui nedrept o lecție („Cum nu înțelegi tu, Ioane, că trebuie să-l faci pe tata să tremure când ți-o pomeni numele?! Pe marginea satului să te ocolească, când te-o vedea!”), se retrage cu discreție în umbra bărbatului. De altfel, istoria lui Birică și a Polinei se oprește aici. Dintr-o notă aflăm, mai târziu, că, dați în judecată de Bălosu, ei pierd

procesul și, odată cu aceasta, dispar de pe scena satului.

Demonstrația epică s-a făcut, femeia de la sat nu-i, în viziunea lui Preda, o simplă unealtă în mâinile bărbatului ambițios și posesiv, iar țăranul tânăr și sărac nu caută cu obstinație să parvină călcând în picioare legea și sentimentul. Bică e sfios, ascultă cu respect de părinți, iar pe Polina o iubește cu o duioșie de licean. Scena posesiunii pe pământul reavăn, sub lumina zilei, este simbolică. Nimic din violența trivială a altor acuplări câmpenești descrise de literatură. Bărbatul care, peste puțin timp, împins de la spate de energica lui femeie, va pune mâna în gâtul socrului, este invadat aici de un mare sentiment, și gestul împreunării simple, în liniștea și complicitatea șesului, e de o religiozitate poetică:

„— Ai de gând să mai dai mult cu târnăcopul ăla? întrebă ea zâmbind ciudat.

— De ce să nu dau cu târnăcopul? Și ea nu răspunse și deodată el înțelese că de mult stă el aici singur cu ea... Aruncă târnăcopul. Polina se întoarse cu umărul și îl așteptă dintr-o parte, parcă la pândă, cu ochii deschiși; se lăsă greu, cu toată puterea trupului, și gemu când el o apucă și o înfășură în brațe; numai când o ridică pe sus închise ea ochii. El o duse chiar pe pământul din care avea să-și ridice casă și o iubi acolo pe răcoarea lui curată, păzit de lumina mare a zilei”.

Dragostea este pentru ele o boală ce le intră în trup fără a le paraliza, totuși, orgoliul. Acesta rămâne totdeauna la pândă, tremurând ca o coardă de arc întinsă. Se va vedea că Preda nu face o deosebire mare între psihologia femeii de la sat și cea, de regulă mai complicată intelectual, a femeii crescute la oraș. Cu mici deosebiri de comportament și cu o mai mare, poate, capacitate de a-și reprezenta și mental sentimentul, ele intră în aceeași categorie tipologică. Nevasta lui Boțoghină reprezintă cazul femeii mature care își apără copiii. Anghelina și Boțoghină se luaseră din dragoste și, când bărbatul hotărăște să vândă o parte din pământ pentru a-și putea îngriji sănătatea, femeia, până atunci înțelegătoare și blândă, devine crâncenă și calculată: „Păi dar, te repezi la pământ, ce-ți pasă ție! Ai uitat că ai doi copii care umblă cu spinarea goală [...] S-a mai îmbolnăvit lumea și nu și-a vândut pământul. A stat omul acasă, a mai mâncat un ou, a mai tăiat un pui și, dacă a avut zile, a trăit! [...] Ce tot îi dai zor cu cimitirul? [...] Du-te la cimitir dacă nu mai ești în stare să trăiești!” Cruzimea

Anghelinei nu-i, totuși, esențială, vorbele nemiloase trădează o iubire și o îngrijorare normală față de soarta copiilor. Boala nu intră în prevederile familiei țărănești, iar când ea apare, e socotită un accident. Ruinarea materială a familiei e o primejdie mai mare și, înainte de a înțelege suferințele bărbatului, Anghelina se gândește la ce vor face copiii ei. Reaua ei luciditate arată un simț matern treaz. Când, la urmă, fatalitatea se întâmplă și pământul e vândut, femeia revine la starea normală. Din recomandarea pe care o face lui Boțoghină: „Vasile, să nu mori pe acolo, Vasile!” se înțelege firea ei adevărată. S-a observat și cu alt prilej că femeile din proza lui Preda poartă adesea o lumină pe față. Lumina nu se stinge nici în sărăcie și suferință. Nevasta lui Țugurlan, care îngropase 12 copii, nu-și pierde semnul blândității și al frumuseții morale. Lumina continuă să strălucească: „Avea în priviri și pe chip acea lumină ciudată pe care o dă numai durerea neconținută, lumina care seamănă cu bucuria și care de fapt nu e departe de ea”. Fiind la capitolul femeii, să nu scăpăm din vedere pe Guica, sora lui Moromete. Ea reprezintă tipul femeii sterile și rele, îmbătrânită într-o ură mărunță. Guica e un fel de verișoară Bette în condițiile vieții țărănești, unde posibilitatea de intrigă și de disimulare este mai mică. Ea și-a făcut un scop în a trage de limbă pe cei care trec pe drum și a colporta veștile, îndeosebi pe cele proaste. De-o suspiciune tenebroasă, Guica adulmecă răul și prezice dezastrele. Pe Moromete îl urăște pentru că s-a însurat a doua oară, dintr-un motiv, va să zică, absurd. Supărarea ei este activă și, nemaiputând înlătura ceea ce s-a săvârșit, își găsește un scop în a ațâța pe copiii cei mari împotriva tatălui. La incitația ei, Paraschiv, Achim și Nilă pun la cale fuga la București. Ea savurează dinainte catastrofa și, de o curiozitate patologică, vizitează casa în ziua în care are loc prima tentativă de evadare a fiilor. Ciorapul pe care îl ține atârnat de gât și la care împletește întruna e semnul acestei existențe mărunte care se desfășoară, ca aceea a păianjenului, în colțuri obscure, țesând la nesfârșit pânza de intrigă. Apropiată prin vârstă și credința în superstiții de Guica este Catrina, însă Catrina va deveni un personaj cu o identitate literară mai bine conturată abia în volumul al II-lea.

Unicul detaliu care o diferențiază aici este viața ei dublă, în vis și realitate, și frica morbidă de Diavol. Ura cumplită împotriva bărbatului o va scoate, mai târziu, din anonimat.

Părăsind terenul feminității, să revenim la tipologia mare a cărții. Un personaj neîndoios memorabil este Tugurlan. Critica din deceniul a VI-lea l-a socotit un reprezentant al păturii sărace a satului, văzând în Moromeții o radiografie a straturilor sociale. M. Ungheanu îl numește, mai de curând, un revoltat de tip camusian. Făcând un cuplu simbolic cu Moromete, Tugurlan ar reprezenta necesitatea care se opune brutal iluziei libertății. Pe de o parte, așadar, un sentiment de gratuitate, un simț înalt al contemplației, de cealaltă – un realism lucid, incomod, o intransigență împinsă până la nihilism. Ipoteza este seducătoare. Este ea și adevărată? Tugurlan reprezintă, nu mai încapе vorbă, individul nemulțumit de condiția sa. Revolta lui e tulbure, nediferențiată, tradusă întâi printr-o mare agresivitate verbală. Nedreptățit la înproprietărire, Tugurlan s-a înstrăinat de sat. A avut 13 copii, și dintre aceștia nu trăiește decât unul. În roman, el apare prima oară la adunarea din curtea fierarului locan și, îmbrățișând punctul de vedere al unui personaj neutru (opinia satului), naratorul îl prezintă ca un om „cu înfățișarea întunecată”, un om „rău și neprietenos, de care lumea se cam ferea”. Tugurlan se alătură instinctiv grupului format de Ion al lui Mi-ai, Din Vasilescu și Marmoroșblanc, care, în ierarhia adunării, ocupă un loc inferior. Ei stau „la margine” și vorbele lor nu sunt luate în seamă. Tugurlan strică această ierarhie. El se uită la toți cu o privire grea și provocatoare, iar când intervine, glasul lui e „neprietenos și străin”. Tugurlan vorbește urât, și țăranii sunt nemulțumiți că le strică bucuria conversației, încercarea lui Moromete de a-l potoli sau invitația lui Dumitru lui Nae de a participa cu o mai mare liniște morală la dezbaterile lor, de a face, pe scurt, politică („Ce dracu’, mă Țugurlane, de înjuri p-acilea? Lasă, că n-o să ne procopsim noi mai mult ca tine! Fă și tu politică, du-te dracului”), nu fac decât să-l învrăjbească și mai mult. Țugurlan nu vrea să facă politică și petrecerile țăranilor din Siliștea-Gumești îi par inutile și vinovate. Moromete, sufletul acestor dezbateri, surprins de violența și înstrăinarea din glasul lui Țugurlan (glasul indică în acest areopag temperatura morală și are valoarea unui cod), încearcă să-l aducă la o poziție rațională și, prin aceasta, să-l atragă în cercul preocupărilor lui. Inutil, țăranul frustrat rămâne ostil: „— Ce e, Țugurlane, ai ceva cu mine? întrebă și Moromete tot așa, cam nepăsător și cam supărat. [...]

— Ce să am cu dumneata! răspunse Țugurlan neprietenos, aruncându-i lui Moromete o privire întunecată. [...]

— Păi vezi că ai? spuse Moromete cu un glas care lupta între supărare și omenie.

— Păi asta e politică ce faceți voi? zise Țugurlan.

— Ei, așa se vorbește! spuse Moromete nemulțumit. Suntem aicea un număr de oameni care, nu așa, avem pretenția că e ceva de capul nostru și...

— Nu e nimic de capul vostru! întrerupse Țugurlan cu brutalitate".

Țugurlan reproșează celorlalți că, punând mâna pe pământ la împrăștiere, n-au mai ajutat pe alții să-și capete drepturile și, aranjați și mulțumiți de ceea ce au, fac politică, discută lucruri inutile, se cred deștepți, socotind pe alții proști. Din toată adunarea, consternată, furioasă pe vorbele lui Țugurlan, Moromete este singurul care înțelege mesajul lor ascuns: „— Stați, lăsați-l, că am înțeles ce vrea să spună: [...] Trei chestiuni rezultă din cele spuse de Țugurlan: că numai cine are lot poate să facă politică, alta că din pricina lui Cocosilă a rămas Ion al lui Mi-ai fără pământ, și a treia că nu suntem mai deștepți decât Ion al lui Mi-ai, nu e așa, Țugurlane?" ...

Dialectica subțire a lui Moromete nu rămâne fără efect. După oarecare vreme, omul neprietenos simte nevoia să se împace cu satul. Starea de furie în care el se simțise atâția ani bine, asociată cu un orgoliu teribil al înstrăinării („el de o parte și toți ceilalți în afară; nicio apropiere, nicio încredere”), începe să se topească.

Primul semn al liniștii care încolțește în el este descoperirea lucrurilor din jur. Apoi glasul lui devine „profetic” și, prinzând (după alte întâlniri cu Moromete) gustul speculației, începe să facă politică. Părăsește starea de furie pentru a intra în starea de liniște și contemplație, starea tipic moromețiană. Instalarea nu-i, totuși, până la urmă posibilă, pentru că și în cazul lui intervine istoria sub forma fatalității întâmplării: luând de piept pe morarul Tache, fiul lui Aristide, care fură și înșală oamenii, Țugurlan are de-a face cu jandarmul, e arestat și trimis la închisoare. Destinul lui nu se împlinește, sau se împlinește rău, împotriva firii sale adevărate, în volumul al II-lea el reapare de două ori în viața satului, însă pentru scurt timp și fără să poată împiedica procesul de destrămarea satului

tradițional, cum ar fi dorit prietenul lui, Ilie Moromete. Țugurlan este, în fond, un spirit justițiar cu un destin potrivit, un instrument – dacă judecăm lucrurile sub aspect social – al istoriei și o victimă, totodată, a ei. Nu-i exagerat a spune că vocea dușmănoasă care tulbură petrecerea țăranilor din Siliștea-Gumești este vocea aspră a istoriei imediate, în imprecățiile lui lipsite de culoare se afirmă realismul, luciditatea celui care, lipsit de ocrotirea proprietății, simte direct violența timpului. Previziunile lui sumbre nu sunt lipsite de adevăr, intervenția în adunarea din curtea fierarului este, într-un fel, simbolică. Ea ar fi trebuit să arate că timpul nu este atât de calm și bucuriile țăranilor nu sunt eterne, însă puterea iluziei este mai mare și omul revoltat se lasă el însuși, o vreme, atras de ea. Exprimând o dramă socială mai largă, Țugurlan exprimă în aceeași măsură un caz complicat de inconformism țărănesc, ridicat pe un fond de inocență: Istoria manipulează într-un chip imprevizibil aceste elemente. S-a vorbit, în legătură cu stilul romanului, de detașarea ironică a naratorului. Ironia este o formă a participării, căci numai tragedia îngheață și separă. Râsul izolează, dar și apropie, stabilește o punte de comunicare, exceptând, firește, formele lui atroce (sarcasmul). Contrar a ce se zice, ironia nu distruge sau distruge după ce subiectul și-a asumat obiectul. Când I.L. Caragiale spune că este un sentimental, nu spune un neadevăr. Moromete a fost numit un ironist, și pe tema capacității lui de disimulare s-a scris o întreagă literatură. Formula pleacă de la un adevăr (Moromete își ascunde, adeseori, gândurile, una spune, alta judecă, joacă la nevoie comedia inocenței etc.), ea nu exprimă însă integral psihologia complexă a personajului apt să trăiască pe mai multe registre. De remarcat că eroii lui M. Preda nu se închid într-o virtute sau un viciu, nu sunt (cel puțin când e vorba de țărani) brute sau îngeri. Asprimea învelișului ascunde adesea un fruct moral gingaș, spinii ocrotesc floarea unei candori profunde. Moromete e, repetăm termenul, un spirit creator care, în mișcarea vieții obișnuite, se folosește de supapa umorului. Umorele sancționează și, în același timp, amplifică, selectează, pune în lumină, cu un cuvânt, creează. „Petrecerile” țăranilor din Siliștea-Gumești sunt, în fapt, niște spectacole de ironie într-o tulburătoare varietate de nuanțe. Memorabilă este, în acest sens, adunarea de duminică din curtea lui locan, despre care a fost vorba de mai multe ori până acum. Ea este

narată pe 30 de pagini de o sclipitoare vervă. Prozatorul voiește să sugereze că acest banchet spiritual țărănesc ocupă un loc important în existența satului, creează, totodată, cadrul necesar pentru desfășurarea eroului său. Sunt multe adunări în „Moromeții” (cina, prânzul la câmp, discuțiile din curtea lui Ilie Moromete, taifasurile de pe aria de treierat etc.) și mai toate au ca actor principal pe același Ilie Moromete. Spiritul lui are nevoie pentru a se manifesta de public, bucuria este o stare ce înflorește în atmosfera de emulație a dialogului.

Țăranii din Siliștea-Gumești vin la aceste adunări cu solemnitatea cu care spiritele credincioase merg la biserică. Plecarea de acasă, traversarea uliței, intrarea în curtea lui locan se desfășoară după un anumit protocol. Țăranii îmbracă întâi veșminte curate, ies la podișcă, stau de vorbă cu cei care trec pe drum, apoi trec pe la frizerul satului și, numai după aceea, rași proaspăt, se duc la locul adunării. Până să ajungă acolo, Moromete discută cu cineva despre ploaia care tocmai a căzut și despre viitoarea recoltă de grâu, povestește prietenului său mai tânăr Dumitru lui Nae despre Victor Bălosu și despre „facultățile” lui („asta devine după facultăți”), apoi despre Mizdra și un oarecare Năstase a lui Besensac, chestionează pe un alt țăran, Udubeașcă, într-un mod din care nu se înțelege dacă este amical sau ironic, dă, cu un cuvânt, un spectacol pregătitor, joacă o comedie intrată deja într-un ritual, însă pregătirea nu s-a încheiat. Urmează prezentarea actorilor, în același stil care marchează o veselie lipsită de vulgaritate. Țăranii vorbesc toți deodată, povestesc despre cei absenți anecdote usturătoare, se cheamă cu nume bizare (Marmoroșblanc, Vidrighin) etc. E larma obișnuită pe care o provoacă încercarea instrumentelor înaintea concertului. Concertul începe după ce și ultimul mare actor intră pe scenă: Cocoșilă. Venirea lui e anunțată de Dumitru lui Nae, crainicul acestui parlament sătesc: „Dați-vă la o parte! [...] Păzea, că vine Cocoșilă!” Numitul Cocoșilă înjură după fiecare propoziție. Modul lui de a comunica este apostrofa: „Mă, deșteptilor [...] Ce v-am spus eu vouă alaltăieri? [...] Asculți, Moromete? Nu mai citi, lasă, că am citit eu înaintea ta și sunt mai deștept, ascultă aici la mine... Degeaba are doi creieri!” ... Moromete și Cocoșilă, protagoniștii dezbaterii, prieteni și adversari politici, se simt de departe, se tatonează, se admonestează amical, vorbele lor lasă să se vadă o inteligență spontană și colorată. Nimic, în aceste schimburi de replici

tăioase, din disponibilitatea și stereotipia eroilor caragialești. Ironia nu le alterează profunzimea, batjocura pe care o mânuiesc cu abilitate nu dezvăluie un gol moral, ci o liniște și o generozitate, am putea spune, clasice. Fondul moral e sănătos, râsul nu este vulgar, spiritul rural, în genere, privește trivialul, monstruosul ca un accident, o abatere de la normalitate. Țăranii lui Preda n-au noțiunea demoniacului, spiritele bigote de genul Catrinei sau Guica sunt dezarmate prin ironia subțire. Când cele două femei discută chestiunea trupului devorat după moarte de viermi și a sufletului care se plimbă fără astâmpăr ca un abur, Moromete aprobă, cu viclenie, ipoteza: „Păi, se plimbă! [...] Păi da, n-are încotro, se plimbă, firește”... Se spune că pentru omul modern, desacralizat, politica este mitul cel mai puternic. Țăranii din Moromeții au despre acest mit păreri foarte curioase. S-ar putea spune că politica este subiectul petrecerii lor, tema spectacolului de duminică, în afara unor indivizi mai practici, ca locan și Aristide, care sunt roși de ambiția puterii, sau a unor deșrădăcinați, ca Victor Bălosu (i se spune, de altfel, voiajorul), care găsesc într-o politică a violenței o compensație, ceilalți țărani sunt liberali, iorghiști, țărăniști, fără a avea vreo noțiune elementară de ideologie. Pe Iorga îl prețuiesc pentru că are „doi creieri”, Moromete e liberal dizident (dacă reținem bine nuanța) pentru că a citit un discurs pe această temă și i-a plăcut. Politica e în afara existenței lor, viața are legi mai vechi și mai statornice, în care țăranul crede cu mai mare putere. A semăna, a plivi și a secera, a ridica o casă și a sădi un pom care să dea umbră și dacă se poate fructe, iată o rânduială în care politica nu poate interveni în niciun chip. Politica îmbracă uneori haina administrației constrângătoare. De aceasta țăranii vor să scape, joacă în fața ei o comedie grozavă. Perceptorul intră în curte, iar țăranul se face că nu-l vede, strigă supărat la nevastă, se interesează de soarta unor seceri vechi, de o furcă aruncată lângă grajd, apoi se întoarce spre reprezentantul legii și zice scurt: „N-am”, după care tace. Acesta intervine, aduce argumente, amenință, și, luând tăcerea țăranului drept un răspuns afirmativ, se apucă și taie chitanța. Suma e considerabilă, țăranul ia foaia, se uită curios la ea, o întoarce pe toate fețele și o restituie: „Păi nu ți-am spus că n-am? zise Moromete nevinovat. Ce să-ți fac eu dacă n-am! De unde să dau? N-am”. La urmă, după lungi pertractări, chestiunea se aranjează, Moromete dă o sumă mai mică, iar perceptorul acceptă pentru că n-are încotro: „Ia, iei o mie

de lei și mai încolo, așa, mai discutăm noi! Ce, crezi că noi fătăm bani?” E o strategie complicată aici, bazată pe experiența milenară a amânării, evaziunii. Moromete nu înfruntă răul, îl împresoară, îl păcăleşte. Sentimentul lui este că a tras pe sfoară pe receptorul Jupuitu, că datoriile amânate vor fi într-o zi șterse. Într-o societate în care administrațiile se schimbă des, a plăti foncierea e o dovadă de prostie. Nevasta lui Boțoghină își ceartă bărbatul că n-a urmat exemplul lui Moromete și s-a grăbit să-și achite impozitele. Sub o formă mai abstractă, politica e obiectul unei savuroase comedii verbale. Moromete citește un articol din ziar și țărani rîd cu gura până la urechi, fac comentarii inteligente, iau metaforele la propriu și se întreabă, cu o inocență calculată, unde-i starea de asediu, căci nu se vede?! Delirul verbal al unui Mitică jurnalist este cu finețe ironizat prin încercarea de a da un conținut foarte concret formulelor goale. Ele par atunci de un absurd total. Expresiei „slăvire a crimei” i se dă un înțeles religios, „articolului de înfierare” un sens gospodăresc. Minteia iscoditoare a lui Moromete descoperă asemenea combinații obscure de cuvinte care excită spiritul rural. Scena lecturii și a comentării articolului despre „Marele congres agricol” este memorabilă: „— Auziți ce zice regele! spuse el și îndată se făcu tăcere deplină. Auziți ce zice majestatea-sa, adăugă rotunjind mios pe „majestatea-sa” [...] «Domnilor, a devenit o lozincă să se spună la noi că agricultura este ocupațiunea principală a românilor, am spus-o și eu, dar, din nenorocire, dacă este ocupațiunea manuală principală a românului, nu este totdeauna și ocupațiunea lui mintală»...

Moromete se opri și rămase cu privirea țintă în ziar. Tăcerea continua.

— He-he! izbucni pe neașteptate Dumitru lui Nae, și rîsul său gâlgaî puternic și leneș mai departe. He, he, he, ia uitați-vă cum a rămas Moromete!

— Adică, se răsuci Moromete spre Cocioșilă, lăsînd pentru moment ziarul la o parte, adică ocupațiunea ta mintală, Cocioșilă, e la alte prostii!

Cocioșilă nu răspunse, se uita invidios la Moromete care știa să găsească în ziar astfel de lucruri.

— Primul agricultor o fi mergînd și el la plug? dădu Dumitru lui Nae tonul comentariilor.

— Merge, de ce să nu meargă? zise locan. Când se desprimăvărează, iese cu plugul din curtea palatului și se duce și el la arat.

— O fi având pământ? se interesă cineva.

— Are! afirmă Cocoșilă. Are, așa, cam vreun lot și jumătate!...

— Nu cred, se îndoie cineva. Are mai mult, că trebuie să-l țină și pe-ăla micu', pe Mihai... Trebuie să-i dea să mănânce.

— Ești prost! reflectă Cocoșilă. Ăla micu' are lotul lui de la mă-sa – în fine! Încheie Moromete aceste scurte observații și apucă din nou ziarul în mână”.

Cine petrece cu asemenea gratuități nu poate avea un spirit elementar, nepricepător de subtilități. Ideea unui țăran cu mintea greoaie, receptivă doar la aspectul practic al lucrurilor, iese de aici rușinată. Moromete, Cocoșilă, Dumitru lui Nae dezbat niște abstracțiuni, mulțumirea lor iese din relațiile pe care le stabilesc între niște noțiuni îndepărtate de existența lor și noțiunile curente de viață. Nu altfel procedează filosofii de profesie, deosebirea este doar că limbajul lor este mai complicat. N-ar fi exagerat să spunem că protagoniștii acestui banchet sunt, în fond, niște spirite socratice dedate cu otrava speculației, în lumea și cu fantezia lor specifică, ele se bucură de jocurile inteligenței. Adunarea din curtea lui Iocan este universitatea lor. Într-o lume în care spiritele sunt atât de caustice s-ar putea bănuie că poezia n-are nicio șansă. Marin Preda are, în plus, cel mai adânc dispreț, pentru proza rurală duioasă, arta lui literară se constituie prin radicalizarea conștiinței țărănești și expurgarea stilului de toate nuanțele lirice. El scrie fără culoare și fără obișnuita figurație a limbajului. Există, totuși, în Moromeții pagini unde lirismul iese ca o pată de ulei și se întinde pe suprafața textului. Lirismul vine din modul nuanțat de a înfățișa fără poezie verbală solemnitatea unor gesturi, momente din existența țărănească, pregătirea de seceriș, de pildă, sau moartea care zguduie viața unei familii. Preda a descris de două ori momentul sacru

(pentru țăran) al secerișului, cu o fervoare care amintește de marile scene inițiatice din literatura lui Balzac și Tolstoi. O neliniște, ca aceea a Rostovilor când Natașa se pregătește de primul ei bal, la Curte, cuprinde familia Moromeților în dimineața în care iese la secerat: „Dimineața e alburie și satul răsună încă de cântecul cocoșilor.

Omul se scoală, trezește copiii, înhamă caii și umblă de colo până colo prin curte. Nu este nimic de făcut, plecarea în prima zi de secere pare să fie un lucru obișnuit, totuși căruța și caii înhămați așteaptă în bățatură de mult timp; omul și copiii sunt gata; secerile și bota cu apă sunt puse în căruță; mâncarea gătită de cu seară, asemeni; nu se știe însă pentru ce căruța stă timp atât de îndelungat în mijlocul bățaturii. Omul se învârtește pe loc, se uită prin grădină, străbate curtea, intră în casă și strigă la femeie fără rost, întrebând-o dacă a pus mâncarea în căruță; muiera se supără și-i răspunde că a pus-o de mult, dar bărbatul nu aude, nu ascultă, iese afară cu un aer grav, foarte grăbit și foarte îngrijorat. Se pare că s-a întâmplat ceva, a fost uitat cine știe ce lucru. Omul se apropie de căruță, se uită la secerile vârâte între scoarțele loitrei, le numără, scoate una și-i pipăie zimtii, o bagă la loc și începe apoi să caute sub cergă; dă totul la o parte și se uită la oalele cu fiertură de buruieni, la mămăliga încă aburindă; le acoperă repede, nemulțumit parcă de faptul că totul e în ordine, și trece la cai. Animalele așteaptă liniștite, cu buzele în jos, și când omul se apropie de ele, se întâmplă ca unul din cai să ofteze adânc; omul se uită la hamuri, apucă hățurile, bagă unuia din cai în gură; îi trage smocul de sub cureaua de ape frunte și, răzgândindu-se, scoate zăbala din gura animalului, în această clipă muiera strigă din prag înfuriată: «Ce mai așteptați? Ce vă tot învârtiți? Ei, cutare, ce stai cu capul între urechi?! Hei, voi! dați-i drumul odată!» Căruța însă tot nu se pornește. A fost uitat ceva. Da! «Ăsta micu', să meargă și el la secere», zice omul cu un glas pătruns de o neașteptată gravitate".

Ajunși la capul locului, Moromeții nu încep numai decât seceratul. Se uită peste Ian, încearcă secerile, așteaptă ceva, apoi sfărâmă câteva spice în mână și duc la gură boabele ca pe o împărțășanie. Este aici un ritual care vine de departe, o pregătire înceată și solemnă pentru o muncă dură care, altă dată, era celebrată religios. Moromete rămâne prin comportamentul lui aparte marele preot, adică „nepăsător față de ceea ce se aduna în urma lui, uitând de toate și pierzându-se pe miriște în contemplații nesfârșite". El nu pune mâna pe seceră, își face de lucru pe lângă căruță, apoi străbate lanul încet și stă de vorbă cu vecinul, în timp ce copiii, furioși, lucrează, topiți de arșiță. Printre aceștia, tatăl are reputația de leneș. Paraschiv murmură ori de câte ori Ilie Moromete își pierde vremea stând pe

stănoaga podiștei, în grădină sau în alt loc, singur sau cu alții, gândind sau spunând lucruri care n-au o aplicație practică imediată. Mai târziu, un alt fiu, Achim, va exprima mai limpede („Delirul”) mirarea și supărarea copiilor față de obiceiul tatălui de a se uita îndelung la cineva. Copiii nu înțeleg în niciun chip bucuria contemplației sau a dialogului, și reproșul curent este că tatăl îi trage pe sfoară. Separat, în Moromeții se profilează și o dramă a lui Niculae. Copilul cel mic vrea să învețe carte și el întâmpină rezistența familiei. Tatăl îl ironizează: („altă treabă n-avem noi acuma! Ne apucăm să studiem”), frații și surorile îl reped cu grosolănie, ideea de școală neintrând în vederile lor. „O sută de inși cu carte și nu mă dau pe ei”, mărturisește cu trufie vulgară Paraschiv. Niculae n-are decât un singur aliat, mama, și un mare obstacol în față: voința tatălui. Voința rămânând neînduplecată, băiatul cel mic simte că se desprinde de familie. Desprinderea de familie este o temă adiacentă în Moromeții, ea va deveni esențială în alte cărți ale lui Marin Preda. Niculae are obligația să pască oile, și nefericirea lui se cheamă Bisisica, o oaie rea, demonică. Copilul este terorizat, picioarele îi sunt pline de bube, noaptea are coșmaruri. Bisisica n-are nimic din duioșia și înțelepciunea sfântă a mioarei din baladă și, făcând din ea un personaj, Preda mai dăruiește un mit. Nici copilăria nu este idilică (alt mit al literaturii). Bătut de o măgăoaie, Niculae cere ajutor fraților mai mari, și Achim pune în mâna fratelui său vitreg un ciomag și-l silește să se bată.

Țugurlan dă fiului său aceeași lecție, amenințându-l cu represalii cumplite dacă nu zdrobește picioarele adversarului. Ideea acestei pedagogii sălbatice a fost reluată și de alți prozatori români. În acest solid roman realist există și un al doilea plan, unde semnele, simbolurile trimit la altă față a existenței țărănești. A le analiza pe toate nu e cu putință aici. Copiii joacă pe câmp bobicul, în curtea lui Tudor Bălosu intră călușarii, și conducătorul lor, un mut, strigă un cuvânt fără înțeles: Abreaaa și izbește cu o sabie roșie în mulțime. Mutul este vopsit pe față și are sub fusta murdară un phalus de lemn pe care îl arată amenințător publicului. Jocul trimite la vechi rituri.

Un loc important ocupă în carte salcâmul. Despre el se va vorbi mult în roman și, de a voit sau nu prozatorul, acest arbore devine un simbol, unul dintre cele mai importante în Moromeții. Nu este fără rost a-l studia mai atent. Despre el este vorba încă din primele paragrafe

ale cărții. Ieșit pe podișcă, la sfârșitul unei zile de muncă, Moromete e întrebat de vecinul său, Tudor Bălosu, dacă-i vinde sau nu „salcâmu-ăla”. În loc de răspuns, Moromete face previziuni meteorologice („să ții minte că la noapte o să plouă”) și, cu o șireată inocență, cere vești despre fiul lui Bălosu, voiajorul: „Dar Victor al tău... El nu mai iese la sapă, Bălosule? Sau de când e voiajor nu-l mai aranjează? [...] Adică... admitem cazul că fiind ocupat...” E limpede că Moromete nu vrea să discute despre salcâm și, în stilul lui caracteristic, răspunde indirect, pentru că dacă va ploua, va face grâu și va putea plăti foncierea fără să vândă salcâmul. Salcâmul este sacrificat, în cele din urmă, prevederile lui Moromete nu se îndeplinesc și, într-o dimineață, scoală mai devreme decât de obicei pe Nilă pentru a merge împreună în grădina unde străjuiește salcâmul uriaș, intrat, prin vechimea lui, în viața familiei: „— Salcâmul?! Întrebă flăcăul uimit. Toată lumea cunoștea acest salcâm. Copiii se urcau în el în fiecă primăvară și-i mâncau florile, iar în timpul iernii jucau mija, alegându-l ca loc de întâlnire. Toamna, viroaga se umplea cu apă, iar în timpul iernii îngheța. Când erau mici, Paraschiv, Nilă și Achim curățau șanțul de zăpadă și gloduri și netezeau cea mai lungă gheață de prin împrejurimi. Lunecușul pornea de undeva din susul grădinii și se oprea la rădăcina copacului. [...] Nilă își dădu pălăria pe ceafă și întrebă încă o dată:

— Salcâmul ăsta? De ce să-l tăiem? Cum o să-l tăiem? De ce?!...

— Într-adins, răspunse Moromete. Într-adins, Nilă, îl tăiem, înțelegi? Așa, ca să se mire proștii! Pune mâna, nu te mai uita, că se face ziuă...”

Salcâmul este doborât și, fără el, gospodăria Moromeților apare deodată pustie, modestă. Arborele îi dădea grandoare. „Acum totul – notează naratorul – se făcuse mic: grădina, caii, Moromete însuși arătau bicisnici. Cerul deschis și câmpia năpădeau împrejurimile”. Apar, ca niște semne rău prevestitoare, ciorile, și mama, obișnuită să citească în astfel de lucruri un curs al vremii viitoare, cade la gânduri întunecate. Tăierea salcâmului tulbură viața familiei, loviturile de topor sunt ascultate cu spaimă, ca niște lovituri ale destinului. Salcâmul va mai fi o dată evocat în narațiune într-unul din momentele de suceală ale lui Ilie Moromete. Tatăl vrea să stea de vorbă cu Paraschiv, apoi se răzgândește și, privind grădina fără salcâmul falnic,

„umbre de îndoială și nesiguranță îi licăreau acum în priviri”. E limpede că arborele semnifică ceva, un fir invizibil leagă acest element natural de simbolurile mari ale cărții. Ca atâtea alte semne în literatura lui Preda, salcâmul are, întâi, o valoare premonitoare. El reprezintă, s-ar putea spune, unitatea, trăinicia Moromeților, fiind în lumea obiectelor ceea ce reprezintă tatăl în viața familiei. E un arbore cu autoritate, dominator, un punct stabil de referință. Fără el, Moromete (reluăm imaginea dinainte) arată bîcîsînic, cerul deschis și cîmpia (cosmosul) „năpădesc” ograda. Salcâmul, s-ar putea fantaza, este un simbol și o pavază. Prăbușirea lui anunță un sfârșit, o destrămare, o modificare de ierarhii în lumea Moromeților. Odată cu tăierea arborelui începe și declinul familiei, anticipat în acest chip de o dramă în lumea vegetală.

Faptele s-ar putea judeca și din punct de vedere simbolologic. Arborele este simbolul verticalității, un element axial (axul lunii), arhetipul puterii, un simbol, totodată, phalic. În doctrinele esoterice el înseamnă și viața spiritului, sursa vieții, scara ce leagă pămîntul de cer etc. Pentru unii el este un simbol al paternității autoritare (doborîre = castrație), pentru C.G. Jung arborele este și o imagine maternă, în fine, arborele duce cu gîndul la viață și la moarte, la cunoașterea binelui și a răului (pomul vieții), la păcatul originar etc. Salcâmul, în chip special, ar fi, după alți interpreți, și un simbol masonic solar. Nu credem că Marin Preda s-a gîndit la toate acestea, salcâmul lui are o valoare mai profană, el face parte, ca și Bîsîsîca și caii, din universul familiei țărănești. E, cu alte cuvinte, un personaj ca oricare altul și, dacă apropierea nu scandalizează, am putea spune că salcâmul în discuție este dublul vegetal al lui Moromete. Destinul unuia este anticipat de destinul celuilalt. Romanul are și astfel de corespondențe care-i sporesc considerabil valoarea. Drama idealismului moral țărănesc este tema celui de al II-lea volum al Moromeților, scris după ce prozatorul se familiarizase (în „Risipitorii”) cu procedee epice noi. La început, ideea mare a cărții (disparația unei civilizații străvechi și, fatal, a unui mod de existență sub presiunea înnoirilor fulgerătoare prin care trece satul românesc) nu se vede limpede. Stilul este eseistic și, obișnuiți cu personajele din primul volum, acceptăm cu greu ipostaza lor (mediocră social) de acum.

Eugen Barbu

Modelul declarat al lui Eugen Barbu e G. Călinescu. Ca și acela, vrea să fie un scriitor total, pornind de la roman spre eseistică și istorie literară, și din nou spre roman și nuvelistică, după ce, în prealabil, a publicat reportaje, piese de teatru, un volum de versuri, scenarii cinematografice, jurnale etc. Dacă datele din Jurnal (1966) sunt exacte, întâia lui vocație a fost teatrul, pentru că (explică autorul într-un loc) în teatru poți fi tendențios cu mai mare libertate decât în alte genuri. Cu Shakespeare „nu se împacă”, îi place, în schimb, Ibsen. În 1945 lucrează la o piesă (Omul care vorbea cu Dumnezeu) inspirată de istoria lui Petrache Lupu, ciobanul care conversase cu Dumnezeu. Are în acest timp gânduri napoleoniene („vreau să fac din viața mea o capodoperă”; „modestia a fost creată pentru proști, așa cum pădăria există pentru porci”) și privește cu un ochi încruntat literatura pe care o citește: „mă indignează spiritul ieftin care plutește în cea mai mare parte a literaturii noastre. Cam multe Olguțe, caiși și amante, importate direct din romanele franțuzești”.

Gândul de a scrie despre o lume mai aspră s-a născut și din reacția față de cărțile pe care le consultă, începe să noteze scene din viața Cuțaridei și, în 1946, citește în noua serie a cenaclului Zburătorul capitolul Țala Mică, nedumerind pe „venerabilii din fotolii”, obișnuiți cu alt fel de literatură. Impetuosul autor frecventa, încă din 1945, cenaclul ziarului „Fapta” (condus de Mircea Damian), iar în 1946 deschide în același ziar o rubrică de articole polemice Faptă fi răsplătită, iritat, acum, de felul cum se face jurnalistică în epocă: „Mama voastră de ziariști, așa se scrie?” După mărturisirile din același Jurnal, Groapa este rescrisă de 13 ori. Apariția cărții, în 1957, a fost un eveniment, precedat de o nuvelă, Munca de jos (în „Viața românească”, 1959) și de treicărți pe teme sportive: Balonul e rotund, Unsprezece și Tripletade aur (toate în 1956), scrise într-un stil sprinten și colorat. Personajele dintr-un roman se cheamă Bibiloi, Nicu Vânzare Bună, Mucală, Fox-Movietone, „Inimioară”, Gică-Marafet etc. Se retine într-o oarecare măsură figura unui frizer, Moșa Mariancovici, microbist fanatic și mitoman. Cu Groapa, Eugen Barbu intră în atenția generală, este lăudat, pus într-o filiație flatantă (Arghezi, Mateiu Garagiale), apar și detractorii, exact ce mai trebuia pentru ca romanul să stârnească interesul publicului. Sunt contestate limbajul naturalist și atitudinea de simpatie față de personaje (manglitorii din groapa lui Ouatu), însă

conestația este slabă și valul criticii favorabile o mătură repede. Unii socotesc Groapa un poem și laudă lirismul din subtext, alții se arată satisfăcuți de nota balzaciană a cărui (romanul lui Stere). Preponderența valorilor auditive și excepționala capacitate senzorială a stilului îndreptățesc pe comentatori să-l pună pe Eugen Barbu în descendența lui Creangă și I.L. Garagiale. Toți sunt de acord că autorul Gropii scrie altfel despre lumea periferiei urbane decât vechii ei evocatori lirici: Carol Ardeleanu, Sărmanul Klopstock (Nepotul lui Nenea Tache Vameșul), G.M. Zamfirescu etc. Stilul decis, spectaculos, poezia amară și viziunea umană necruțătoare merg, mai degrabă, în sensul filmului neorealist și al literaturii lui Moravia și Passolini. Se cultivă, în genere, în Europa de după război o proză aspră despre categoriile sociale defavorizate, în opoziție cu idilismul literar mai vechi. G.M. Zamfirescu făcuse la noi biografia unui cartier și plasase în mediile sociale pestrițe conștiințe morale mari, artificializând descrierea printr-un stil epic inadecvat. O monografie a periferiei bucureștene încearcă și Eugen Barbu („Groapa este într-un fel monografia unui cartier, de la origini la integrarea lui în Capitală” – Șerban Cioculescu), însă cu alt limbaj și altă imaginație epică. Lumea este aceeași: gunoieri, hoți, sifonări, cărămidari, parlagii, bidinărese, tramvaiști, negustori etc., văzută însă fără sentimentalism și fără preocuparea expresă pentru culoare. Culoarea și lirismul vin, ca la Argezi din Poarta neagră, nu din aglomerarea de elemente specifice (acestea există prin forța lucrurilor), ci din vitalitatea notației și intuiția unui timbru uman autentic sub învelișuri sociale degradate. În Groapa există, în fapt, două planuri epice și autorul mărturisește undeva că a ezitat să unească cele două fire într-o narațiune unică sau să scrie două romane independente. A optat pentru prima soluție punând în același cadru istoria „întemeierii” cârciumarului Stere și „întemeierea” unui cartier nou Cuțarida, cu lumea, ritualurile și folclorul lui. Romanul se constituie din mai multe fragmente (apărute și separat, ca nuvele de sine stătătoare: Morcovii, „Rudele” lui Bică-Jumate), legate între ele prin niște „cârlige” epice care, după prozator, ar constitui un procedeu al prozei moderne. Adevărul este că există un element comun care leagă aceste secvențe, și anume mentalitatea unui mediu social. Groapa înfățișează un caleidoscop uman nu printr-un unic subiect, ci printr-o varietate de destine și

ceremonialuri, prinse cinematografic, pe o peliculă întinsă. Psihologie puțină, multă mișcare epică, limbaj crud (limbaj fără iluzii), acuitate senzorială a vieții în manifestările ei tipice – acestea sunt notele care se văd de la început în Groapa. Deschiderea epică este în stilul concentrat al scenariului de film: „Peste rufe fâlfâia seara. Omul se opri. Gunoierii se întorceau grămadă. Trecură mai departe.

— Noroc, șeful! aruncă unul.

— Noroc! Grigore era îndesat, vânjos, îmbrăcat cu o haină groasă și pantaloni strânși pe pulpe. Mijlocul și-l sugrumase într-o curea lată de piele, bătută în ținte. Ședea și privea locul cu palmele la spate. Cerul se întuneca. Orașul scânteia îndepărtat...”

Aceeași privire imobilă, sceptică, a gunoierului Grigore (personajul martor în narațiune) închide cartea: „Se așezase pe un scăunel și privea groapa. Peste malurile ei galbene zburau păsări. Bărbatul se gândea că iar începe treaba. Nu se schimba nimic în viața lui. Era mai bătrân și mai ostenit, nu-l mai lua somnul, se scula cu noaptea în cap, dădea târcoale avutului primăriei, pe care-l păzea. Cine să vie aici, să fure niște măhuri? Nu mai apucase să strângă bani să-și ridice și el o casă. Câmpul Cuțaridei se umpluse de lume. Nu mai aveai loc. Să se fi sculat morții, s-ar fi rătăcit prin mahala. Se tăiaseră străzi noi, se mai deschiseseră câteva prăvălii, unii nu mai erau, numai el și cu Aglaia nu se clintiseră de la rampă, acolo-și așteptau moartea... Noaptea de primăvară, rece și înaltă, își aprinsese toate stelele. Aglaia tot mai bodogănea:

— Grigore, trece spărgătorul de lemne, tu nu-l auzi? Bărbatul ascultă puțin și spuse dând din umeri:

— Ți se pare, crește iarba...”

Deschidere și închidere obișnuite în romanul realist: un element (drumul, poarta etc.) care indică accesul într-o localitate, familie, instituție și, la urmă, reluarea elementului inițial pentru a sugera îndepărtarea naratorului de drama pe care a descris-o. Paznicul Grigore este martorul impasibil al unei lumi care se întemeiază prin ceea ce alungă satul și prin ceea ce leapădă orașul: o lume nestructurată, pestriță, fără tradiție și fără un sistem de valori morale, între cele două priviri mute ale martorului se petrec însă evenimente care modifică structura acestui mic univers uman. „Groapa” pe care alunecă privirea scepticului Grigore nu mai este, decât formal, aceeași

la sfârșitul romanului. S-a constituit între timp o comunitate cu instituțiile (cârciuma, biserica, pușcăria) și ceremonialul ei: nunta, botezul, spoveditul, înmormântarea, încercările de evaziune prin violență etc. Intenția prozatorului de a surprinde aceste laturi este vizibilă. Groapa însumează 24 de mici narațiuni detașabile, împreună înfățișează o lume ce se formează și se degradează repede. O secvență (prima) se cheamă Nunta, altele: La spovedit, Balul meseriașilor, La pârnaie, Priveghi etc. Ultima este intitulată Vânzarea. Alcătuirea (nunta) și trădarea (vânzarea) unei lumi. Asta dacă ținem cu dinadinsul să interpretăm simbolic faptele, însă Eugen Barbu fuge acum de orice simbol exterior și îndepărtează de la sine ispita imaginilor literare. Spiritul care descrie viața Cuțaridei este intolerant, indivizii sunt văzuți în laturile lor întunecate, ici, colo doar o licărire de umanitate într-o mentalitate de o sumbră primitivitate. Într-un plan al cărții (istoria cârciumarului Stere Drăgănoiu, istoria străzii și a vieții comune), metoda este, cum s-a mai observat, aceea a romanului din secolul trecut: prezentare cronologică, obiectivă a faptelor și, prin ele, a unui destin social tipic.

Stere apare în cartier cu puțini bani în buzunar, dar cu o mare ambiție de înavuțire în suflet, ca toți ariviștii din romanele lui Balzac și Stendhal. Biografia lui nu are niciun mister: băiat de la țară, ucenic la negustorul Pândeale Vasiliu, el îndură mari umilințe și învață să fie necruțător când este vorba de bani. Descins în Cuțarida, pune pe picioare o mică afacere (cârciuma), apoi se însoară avantajos, cu fata unui dogar (Lina lui Marin Roșioru), sporește capitalul și lărgeste sfera comerțului. Istoria înavuțirii sale merge paralel cu istoria creșterii mahalalei. Cârciuma este locul de întâlnire a unor indivizi veniți de peste tot. Aici se discută, se face politică, se comunică noutățile din cartier.

Este centrul (cronotropul) unui univers de aluviuni, punctul statornic într-un mediu de o mare mobilitate. Stere, ca individ, nu are o psihologie specială sau are una previzibilă: aceea a omului hotărât să se înstărească. Eugen Barbu nu face, de altfel, analiză psihologică, personajele lui se definesc cinematografic (comportamentist) prin gesturi și acțiuni. Portretele propriu-zise (acelea făcute de narator) sunt reduse. Cristache Cuțu, tramvaist, este „om al dracului, petrecăreț, dus în lume”. Nea Fane, zis și Carambol pentru că îi place să joace

biliard, lucrează la morgă, este îndesat la trup, scuiță des și are o vorbă a lui: „Bă, dacă dreptatea ar fi o sârmă, aș îndrepta-o eu!” Bea să nu se prăpădească de scârbă și are o filosofie de viață bazată pe un pesimism înțelegător. Titi Aripă este un pleșcar, propoziția lui capitală este „beau și pup”, semnul caracteristic al personalității lui este ținuta exterioară exagerat dichisită: „călcat, spălat, țigluit, avea pantofi cu scârț și baston. Primăvara își pune șal la gât, ca muierile. Un fular alb, de mătase, parfumat tot. Bărbierit, să nu mai vorbim, obrazul lui ca un cur de copil! șiavea și niște dinți, numai aur, mureau țigăncile când râdea, dădea frigu-n ele”. În această notă exterioară, portretele sunt memorabile. Ele sugerează latura esențială (efeminarea, predispoziția pentru trădare sau ambiția, încrâncenarea instinctuală) a unui caracter văzut în manifestările lui sociale. Stere este mut, chibzuit, timid față de femei, răbdător cu clienții dificili, aprig în fond când este vorba de avutul său. Cu socrul, Marin Roșioru, se ceartă pentru că nu vrea să treacă pe actul de proprietate numele Linei, smulge salba de galbeni de la gâtul unei ibovnice când are dovada infidelității ei. Mândru, altfel, de bogăția lui, risipitor la botezul copilului, pentru că a arăta ceea ce a reușit să strângă întră în codul moral al arivistului bucureștean, fălos de avutul lui. Foarte reușită în Groapa este și istoria domesticirii Linei sub puterea aceleiași dorințe de înavuțire. Fata dogarului este, la început, timidă și sălbatică, nu are ochi pentru grosolanul cârciumar, iubește un băiat din cartier și, când este măritată cu sila, are sentimentul că existența ei se termină. Mentalitatea comună (manifestată de părinți, nași, logodnic) violentează conștiința pură, apoi, măritată, buna Lină devine o negustoreasă aprigă, perfect adaptată. Ea începe să țină la familie ca la o proprietate și, când un lăptar falnic din Bolintin, Cristu Surcel, îi face ochi dulci, Lina se simte ultragiată. Naște în curând un copil și cu asta viața ei sentimentală dispare.

Temperamentul se identifică total cu interesul, indivizii își adaptează pasiunile și dispar, moralmente, în spatele voinței de a ajunge. Observator fin, Eugen Barbu nu forțează faptele (în sensul vechii literaturi moralizatoare), descrie doar în chip obiectiv procesul verosimil de întemeiere a unei averi și de modelare a unei psihologii simple. Biografia Cuțaridei este mai bogată și, descriind momentele ei caracteristice, prozatorul atinge notele cele mai profunde ale literaturii

sale. Se vede încă de acum că Eugen Barbu este un prozator al străzii și al micilor grupuri umane. Ori de câte ori ochiul se plimbă pe locuri aglomerate, descrierea capătă forță și culoare. Nunta lui Stere, cu tipologia și fazele tipice de petrecere, este admirabilă, întâi vine Aglaia, pețitoarea (cu rol de agent în Groapa, șotia gunoierului Grigore reprezentând factorul de legătură într-un microcosmos format din elemente eterogene), apoi apare logodnicul timid și prezumțios, după care urmează aducerea la vedere a fetei, în fine lupta pentru zestre și, la urmă, după ce toate obstacolele au fost îndepărtate prin diplomația pețitoarei, nunta. Nunta, în sine, este un spectacol formidabil: venirea rudelor, sfîntirea mirilor în fața altarului, călătoria, în trăsură, la fotograf, ospățul, discursul nașului, luarea pe sus a miresei și trecerea peste prag, așteptarea probei de virginitate, glumele deochete ale femeilor în vîrstă, inventarierea, la sfârșit, a zestrei sunt prinse, toate, de un ochi rapid și pătrunzător, priceput să sugereze o mentalitate colectivă, violentă, petrecăreață, puțin ridicolă în dorința ei de fast, semnificativă, în fond, pentru un mod de existență. Orarul Cuțaridei cuprinde, apoi, scene obișnuite ca pedepsirea unei femei infidele, cearta între vecini, trecerea în revistă a morților, primăvara, de către soborul babelor din cartier, venirea hingherilor și alungarea lor cu pietre, ridicarea unei biserici etc. Nu sunt uitați cîinii mahalalei, și descrierea unei haite care străbate ulițele prăfoase este făcută cu încetinire ca într-un film de Antonioni. Împreunarea pisicilor pe acoperișuri, strategia cotoiului și, la urmă, cruzimea lui sunt urmărite într-un capitol de o mare savoare epică (Săptămîna brînzii). Această sminteală teribilă a instinctelor este înfățișată într-o pagină antologică: „Prin februarie se ardeau gunoaiele și se reparau gardurile. Gerul se subția. Primăvara venea neștiută. Sub garduri încolțeau mărăcinii. Râpile galbene se umpleau de câini. Erau o ceată: al lui Gogu, al lui Chirică, ai mecanicului, ai lui Stere și Ad-ai fără căpătâi, ai gunoierilor. Javrele, cât vițeii, nu te-apropiai. În frunte, că mergeau ca la nuntă, grămadă, al tâmplarului, flocos și întunecat, numai colți. Adulmecau gunoaiele și cu nasul tot sub coada cățelelor din jur. Dulăul rotea ochii la ailalți. Ceata se oprea împrejur. Al lui Chirică, lung ca un castravete și bolău, moțăia de-a-n picioarele. Al cârciumarului sufla cu limba scoasă. Corciturile oltenilor lipăiau lângă șef, că șef era câinele lui Matei! Nu mișca unul. Vinețiul fochistului bătea aerul cu coada ridicată.

Era lacom. El scormonea pământul. Mirosise osul, pentru că os se afla sub laba sa. Toți priveau pieziș, îl rupea așchii-așchii și scotea dintr-odată măduva galbenă și putredă. Din când în când, ridica ochii. Tot nu mișcau. Când dădea iama în grămadă însemna că terminase. La unul de blană și-l târnosea. Ieșea tot praful din el, până-l sângera. Sătul, se fudulea privindu-i cum se încaieră pentru ciozvărtă rămasă. Plecau pe urmă mai departe. Mahalaua creștea spre Filantropia, și-ntr-acolo apucau, pe sub gardurile negre, pe la grădinile oltenilor, udându-le verzele putrezite, apoi se întorceau spre groapă, coborând pe drumul îngust. Se lăsau pe malul gârlei, unul după altul, hămesiți. Gunoierii descărcau sus, pe mal, camioanele, și din fundurile lor se rostogoleau resturi grase. Zăvozii se năpusteau scormonind. Aveau boturile ascuțite și ochii fierbinți de poftă. Nemâncați, ca stăpânii! Albi, roșcați, negri, cu spete mari, urcau malurile. Al lui Chirică rămânea mai în urmă. Era beteag de un picior, că-l prinseseră grădinarii în bostani și-l împușcaseră. Din cauza lui era să se omoare omul cu oltenii într-o dimineată". În dosul faptelor comune se profilează și o tipologie și o dramă umană specifică. Gunoierii sunt niște „drângălăi” de la țară, tăcuți și crânceni, doborâți în cele din urmă de alcool și de mizerie. Dimineța pleacă spre centrul orașului o armată de zidari, chivuțe, lucrători la C.F.R., parlagii la abator și aceeași armată, în latura ei bărbătească, se adună seara la cârciuma lui Stere și cere „o sticlă de lampă numărul doi”, „o injecție”, „o adormire”. Femeile stau afară și își așteaptă bărbații să-i ducă, beți, acasă. Un ceferist amărât bea seară de seară câte-o cinzeacă și, când iese din cârciumă la miezul nopții, ridică pumnul spre cer și strigă: „Tu-ți Dumnezeuul tău, Doamne, care le-ai făcut pe toate strâmbe, de-ți bați joc de sufletul meu”. Parlagiul Marin Pistică visează că stă de vorbă cu Iisus și, întrebat ce dorește, cere mai multă solidaritate umană și mai mare justiție: „Păi să fie așa o înfrățire, Doamne, să trăiască oameni și animale laolaltă, să nu mai curgă sânge. Că eu mă hrănesc numai cu iarbă, cu verdețuri, și-mi merge bine”. Dimineța, când se trezește, Marin Pistică merge la Abator și este omorât de un taur. Un ucenic brutar, Mielu, este devotat stăpânului, Bică-Jumate, om cârpănos și rău. Voind să se așeze în Cuțarida, Mielu cere bani cu împrumut de la brutar și, refuzat, înnebunește. Bică-Jumate moare într-o zi și femeile din mahala, furioase, împiedică înmormântarea lui în cimitir etc. Prozatorul nu-și iubește, e limpede,

personajele și când încearcă să construiască psihologii mai pozitive (vezi capitolul despre greva tramvaiștilor) nu reușește. Filosofia de viață, a Cuțaridei se bazează pe un pesimism moral agresiv și, câtă vreme romancierul ține faptele în interiorul acestei viziuni, cartea are o mare forță epică. Scenele ating uneori o cruzime maximă. Gogu Croitorul moare și Aglaia, chemată să spele cadavrul, este intrigată de ceea ce vede și chestionează pe nevasta defunctului:

„— Gata albia? Întrebă.

— Acu.

— Da slab, fă, bărbatău!

— Slab!

— Mai putea?

— Ei, și dumneata... Coccoșată râse, dezvelindu-și dinții galbeni și rari.

— Că doar nu ți-o fi rușine!

— În fața mortului?

— Ce dacă? E gata! N-aude, nu vede. Dumnezeu să-l ierte!

Spune.

— Coană Aglaia...

— Spune, apăsă cocoșată. Te zdruncina?

— Oho...

— Cu pruna asta a lui?

— Cu. De-aia umblai tu după alde Tilică? Ia vezi apa aia!"

Violența limbajului traduce o violență a existenței, sugerate și de cel de al doilea roman din Groapa: acela care narează aventurile bandei lui Bozoncea. O narațiune care se plachează pe cea dinainte, „manglitorii”, „corditorii” fiind florile negre, otrăvite, ale periferiei. Groapa lui Ouatu este placenta din care ies și locul lor de refugiu. Romanul se leagă de cel dinainte prin obișnuitele „clenciuri” epice: Florea hoțul vede pe Sinefta și din acea clipă nu mai are liniște, banda lui Bozoncea fură iepele de șisic ale unor căruțari, o adolescentă din cartier, Aia Mică, cunoaște calea de acces spre ascunzișul manglitorilor și duce, într-o zi, pe studentul Procopie în acele locuri tainice etc. Pungașii formează o breaslă și șeful ei este Bozoncea, „stăpânul”. El stabilește strategia, împarte câștigul, cunună, botează, tocmește avocații pentru procese, mituiește gardienii de închisoare pentru a-i face scăpați pe hoți etc. Bozoncea este, pe scurt, șeful absolut, el

reprezintă Legea într-o lume ce trăiește în afara legii. Violentând morala curentă, banda are, totuși, o morală bazată pe noțiunea de onoare. Un hoț nu poate prăda, de exemplu, un milog sau nu poate atenta la bunurile stăpânului. Când Titi Aripă, fantele, jefuiește un cerșetor, Bozoncea îi aplică o sancțiune aspră: îl scuipează în gură. Didina țiganka a fost ibovnica lui Sandu Mână Mică, dar, plăcând stăpânului, a devenit proprietatea lui rezervată. Nimeni n-are curajul să ridice ochii asupra ei și, când, totuși, Paraschiv cutează, bătrânul Gheorghe este sincer înspăimântat pentru că ucenicul nesocotește drepturile senioriale. Breasla are spațiul ei de vânatoare și nu intră în teritorii străine. Are și o mitologie, cu eroii și întâmplările ei extraordinare. Gheorghe-Treanță nu mai termină cu „basmele” lui, vorbind de marii profesioniști ai șifului, de spargerile vestite etc. Unele sunt adevărate, altele inventate. Gheorghe are o carieră lungă în spate și strânge în ascuns bani să-și cumpere o casă la țară și să crească porumbei, visul lui. E sentimental, loial, cuvântul la el este cuvânt, un hoț, pe scurt, de factură romantică, ușor mitoman și generos ca un vagabond din literatura lui Gorki. Prins și bătut la poliție, rabdă, nu spune nimic, a trăda este actul cel mai josnic în această lume. El face intrarea lui Paraschiv în viața interlopă, însă Ucenicul nu respectă legile ei. Se ridică împotriva rânduielilor tradiționale ale breslei, este setos de sânge, vrea numaidecât Puterea. La început, Paraschiv este un tânăr simpatic, ager la minte, furios pe legile care guvernează viața. N-are simțul posesiunii și urăște pe oameni pentru că sunt lacomi: „Oamenii-s urâți, strâmbi, tu-le neamul lor! se amestecă Paraschiv. Ca câinii! Mârâie dacă te-apropii de ce-i al lor. Da’ ce-i al lor? Cine-a făcut împărțeala asta? Cine tine legile în palma lui? Păi să-l judec eu, să-l întreb pe fiecare: Tu de ce ai, mă, mai mult decât cutare? Da’ cutare de ce are, mă, mai mult decât tine? Ia să netezesc eu, să-mi dați mie ce rămâne peste ce vi se cuvine, să le dau și ălor de n-au deloc... Ucenicul ar fi vrut să mai spună câte ceva, dar își înghiți vorbele. Pentru că și pe staroste ar fi trebuit să-l întrebe de ce face totdeauna prăduiala în două: jumătate și-o oprește lui și jumătate le-o aruncă celorlalți, ca unor câini”. Însă curând firea lui violentă iese la iveală. Pușcăria îl radicalizează, vrea putere și Puterea, în cercul lui strâmt, este reprezentată de Bozoncea. Va submina, în consecință, autoritatea stăpânului și-i va lua ibovnica, după ce, pentru a o umili, o silește să se

culce cu toți pungașii. Nu mai respectă nimic și pe nimeni, scoate cuțitul, spală totul în sânge. Cruzimea nu mai are un scop utilitar. Paraschiv ucide nu ca să se apere, batjocorește, omoară dintr-o ură bestială împotriva individului. E, la dimensiuni bucureștene, simbolul gangsterului modern, produs execrabil al violenței capitaliste. „Nu pricep – îl întreabă sentimentalul Gheorghe – de ce pângărești tu lucrurile?

— Gura, hodorogule (...) Lumea asta-i o hazna, Treanță! Mie omu' mi-e dușman. Să nu-l văd (...) Nu mi-e milă, mă fraților, nu mi-e milă de om. Dacăș putea să-i iau sufletul, că-i al dracului și nu se uită! Și mi-ar trebui să trăiesc ușor, Sandule, să am bani, să vă-ngrop, să dau cu ei de-azvârlita, să-mi cânte lăutarii și să joc, și să am putere!” Romanul traduce în pagini excepțional de profunde, sub raport epic, această viziune a violenței umane și este în întregime scris în stilul cruzimii celiniene. Limbajul este dur, percutant, cu multe „tării” luate dintr-o fabuloasă oralitate. Mateiu Garagiale și, în genere, balcanicii iubitori de vocabule pitorești pot fi citați. Însă ce era acolo ornament, savoare lexicală menită să placă estetului, devine aici limbajul funcțional al narațiunii. Personajele și naratorul vorbesc în același fel. Și felul place, incită, vorbele rușinoase nu supără pentru că ele exprimă o imaginație productivă și o umanitate elementară. „Codul” verbal al Cuțaridei dovedește o fantezie remarcabilă: hoții zic cataroiul, gaborii, trosnitori, mânca-ți-aș ocarina, mila mă-sii de mireasă (e vorba de lună), a ține în șisuri, mișto cosor, să n-am spor, caramangiu, nevasta unuia este gătită ca un videim, starostele dilește cu laba peste gură pe Ucenic, codoșul (Gheorghe) cântă la apusul soarelui: „Mingea mea. / Mingea mea, / S-a ales, bules / De ea” – și manglitorii se simt cumnații lui Dumnezeu-piele goală etc. Este și puțină ironie în stilul narațiunii, dar ironia nu izolează vorbele crude în frază. Vorbele sunt topite în ritmul precipitat, tăios al cărții. Prin toate aceste elemente, Groapa este, indiscutabil, o operă epică de primă mână. Șoseaua Nordului (1959) și Facerea lumii (1964), anticipate, întretăiate și urmate de un număr apreciabil de nuvele pe teme similare (Munca de jos, Oaie și ai săi – aici fiind vorba de un mediu semirural, Casa nouă etc.) arată ambiția lui Eugen Barbu de a face cronica unei clase. Groapa sugerează rădăcinile ei îndepărtate, confuze, în Șoseaua Nordului clasa muncitoare este deja politicește formată și participă la un act istoric de

anvergură, în Facerea lumii este descris momentul luării puterii.

Ultimul roman cuprinde, în chip mai pregnant decât cel anterior, un roman politic în interiorul unui roman de moravuri, genul pentru care Eugen Barbu manifestă predilecție. Șoseaua Nordului este, în intenție, un roman în stilul lui Malraux: formarea unei conștiințe de sine prin acțiune, identificarea destinului individual cu destinul istoriei, revoluția ca afirmare a libertății individuale etc.

După Condiția umană, Speranța, aceste idei pătrund în romanul european, cu precădere în acela care se interesează de implicația politicului în existența individului. Romanul românesc postbelic este câteva decenii, și mai este și azi, obsedat de aceste relații. El a voit să creeze un nou tip literar pornind de la definiția omului ca sumă a relațiilor sociale, însă multe încercări au eșuat, pentru că în interiorul acestei relații nu se observă factorul psihologic și o filosofie elementară de viață, fără de care opera literară nu se poate constitui ca atare. Eugen Barbu era mai bine pregătit pentru a întâmpina asemenea teme dificile. La apariția cărții, critica literară a fost satisfăcută într-o oarecare măsură: roman „de o excepțională însemnătate și cu realizări deosebite” (Ov. S. Crohmălniceanu), aducând, totuși, prozatorului obiecția că personajele nu arată ceea ce gândesc, n-au, altfel zis, o viață interioară puternică. Eugen Barbu însuși concede (într-un interviu) că romanul are „destule scăderi”, dar respinge obiecția privitoare la natura spirituală a eroilor săi zicând: „Dar acțiunea nu este, oare, rezultatul unei reflecții anterioare? Cineva se duce să-și riște viața numai de dragul aventurii? Revoluționarii treceau la acțiune numai de dragul de a fi împușcați? Nu este oare rezultatul unei atitudini în fața vieții?...” (Viața studentască, nr. 32, 1962). Răspunsul merge în sensul esteticii comportiste (pe care prozatorul o îmbrățișează, mai explicit, în alte texte), trebuie spus, totuși, ca faptele în proză trebuie să fie astfel înfățișate încât să nu simțim lipsa vieții interioare a eroilor. Proză pură nu există, în cea mai curată operă comportistă există o latură a psihologicului (deci a analizei), pentru că, fiind vorba de faptele oamenilor, nu poate să nu fie vorba și de implicația vieții lor interioare.

Nuvelistica lui Eugen Barbu este superioară. Simțul limbii, puterea de a individualiza un peisaj social și de a fixa un portret în comportamentul lui exterior sunt însușiri ce se cer naratorului

modern. Eugen Barbu le are, în chip indiscutabil și le folosește fie în nuvele propriu-zise, independente, de o rotunjime clasică (Pe ploaie, Prânzul de duminică, Patru pești), fie într-un fel de studii epice, fragmente dintr-o mare frescă neîncheiată (Franzeluță, Morcovii, Smintirea jupâniței Ruxandra, Nunta cu ighemonicon). Cele mai multe nuvele sunt dependente de tematica și stilul romanelor. Anticipează sau urmează Groapa și Princepele, scrierile cele mai importante ale autorului. Unele narațiuni au intrat propriu-zis în structura romanelor: Morcovii și înmormântarea lui Dumitru Alexandru (aici varianta nuvelistică este mai amplă) în Groapa; Tereza, Munca de jos reapar, în forme concentrate, în Șoseaua Nordului și Facerea lumii. Eroul solidei narațiuni Ziua unui pierde-vară, Gică Hau-Hau, e întâlnit și în romanul Șoseaua Nordului etc. Întâia nuvelă, Munca de jos (apărută și sub titlul: Gloaba, 1955) atrăgea atenția asupra posibilității lui Eugen Barbu de a conduce epic, fără risipă de vorbe, o dezbatere morală. Onestul și priceputul tipograf Antonică este dat la „munca de jos” din cauza unei abateri etice (om însurat, în vârstă, se încurcă la un moment dat cu o muncitoare mai tânără, superficiala Domnica). „Munca de jos” se cheamă „gloaba”, o mașină veche, dezafectată, loc de penitență pentru lucrătorii slabi și indisciplinați. Orgoliul lui Antonică este grav lezat, apoi mintea îi vine la cap și repararea „globei” coincide cu recuperarea lui morală. Nuvela este un lung monolog, într-un limbaj autentic, variat, marcând ritmurile bunului-simț rațional în luptă cu un suflet orbit de patimă. Tema morală va fi, de altfel, esențială și în culegerea Oaie și ai săi (1958), cu mici narațiuni inegale ca valoare, și în volumul Prânzul de duminică (1962) care concentrează piesele capitale ale nuvelisticii lui Eugen Barbu. Piesele vor fi reluate în culegerile ulterioare: Martiriul sfântului Sebastián (1969), Miresele (1975), care adaugă, la nuvelele existente, câteva titluri noi.

Dând deoparte ceea ce este învechit și de prisos în demonstrația epică (o bună parte din Oaie și ai săi, Oul sau chiar Un pumn de caise, de un senzational, pe alocuri, suspect), nuvelele, puse la un loc, formează un volum substanțial de proză. Eugen Barbu observă, în sensul nuvelisticii lui Cehov, tragicul banalității, trăgând din el și o judecată morală, implicită sau explicită. Trei țărani – coșai se urcă într-un vagon de tren și, într-o tăcere religioasă, contrastantă cu larma făcută de un grup de tineri bine hrăniți, scot din traistă o bucată de

mămăligă rece și ceapă și mănâncă fără grabă, indiferenți la peisajul maiestuos. Din comparația celor două serii de fapte (tinerii beau coniac franțuzesc și fac gesturi insolente), prozatorul scoate o idee morală pe care o și comunică la urmă în puține vorbe. Nuvela are acea privire de sus a faptelor pe care o întâlnim în bunele nuvele vechi. O călătorie, câteva întâmplări banale și atât, niciun alt artificiu literar. Literatura nu mai stă în anticamera vieții sau deasupra ei, ci în interiorul faptelor mărunte. Naratorul (devenit și el un personaj) ascultă niște povești pe care, apoi, le relatează fără să se simtă că le înfrumusețează, mistifică. Primește într-o seară (deschidere clasică în nuvelă!) vizita unui vechi amic, N., care îi povestește după oarecare ezitare drama lui sentimentală: luase pe Anca, logodnica amicului comun T, și acum se desparte de ea din motive care se lămuresc indirect. Femeia plecase în vacanță și abandonase cei patru pești exotici („teribili, lacomi, devoranți, cu priviri magnetice”), fala căminului. La întoarcere, află patru schelete. Peștii muriseră asfixiați. Ce legătură are moartea peștilor cu despărțirea lui N. de Anca? – întreabă, șiret, naratorul, însă N. nu dă nicio explicație în plus. Povestirea, admirabilă, se încheie într-o premeditată nehotărâre (Patru pești). Călătorind cu un autobuz periferic, același impersonal narator aude o întâmplare cu un cultivator de orhidee, Dobrotă, care, furios că păunii i-au distrus într-o noapte florile, îi bate până le cad penele și apoi vrea să se sinucidă pentru că păsările sunt mereu triste (Păunii). Cel care relatează este un fost angajat la ferma aceleiași Dobrotă, nuvela având și un sens social. Eugen Barbu pune astfel de fapte banale într-un cadru epic pregătitor, în Păunii face o descripție, foarte sugestivă, a lumii suburbane (lăutari, lăptărese, negustori de zarzavaturi), înghesuită într-un autobuz hodorogit. Ochiul nuvelistului prinde repede esențialul.

Călătorie cu autocarul este aproape un reportaj, organizat în jurul unui portret: fata bătrână care își caută un soț. În rest, bune descripții panoramice. Capodopera acestei nuvelistici, obiectivă și cu finețe moralizatoare, este Pe ploaie, povestea tristă a trei țărani, trăsniți în timp ce coseau, întâmplarea este anunțată în narațiunea Prânzul de duminică. Este prezentat, mai întâi, cadrul (cu elementele banale ale vieții), cu insistența asupra unui amănunt ce va deveni, ulterior, important în desfășurarea epică: unul dintre cei trei frați, cel

mai mic, Marin, urmează să se însoare a doua zi. Loviți de trăsnet, cei trei sunt acoperiți cu pământ și, venite la fața locului, autoritățile sunt iritate de năpasta ce a căzut pe capul lor. Șeful de post înjură de departe: „Nu vă mai astâmpărați, păr alb mi-ați scos, dumnezeii mamei voastre. Asta-mi mai trebuia, că încolo le-am terminat pe toate”. Satul e înspăimântat, femeile bocesc, mama celor trei țărani se tânguie, apoi mulțimea obosește, o dă pe glumă și se retrage. Doi dintre țărani trăsniți mor repede, Marin, cel mai tânăr, cheamă lângă el pe Zamfira, fata cu care urma să se însoare, și-o pune să joace. Fata, sălbătică de durere, nu se clintește, și atunci muribundul trimite după preot să-i cunune. Critica literară n-a ezitat să vadă aici nunta tragică din Miorița. Dramatismul real al nuvelei iese din studiul reacției omului aflat într-o situație-limită. Înverșunarea tânărului țăran de a trăi, vorbele lui măscăroase, veselia bizară în fața morții sunt bine gradate în desfășurarea narațiunii: „În ochii îngropatului sclipi o speranță nerușinată, pentru că avea în ea ceva bărbătesc și desfrânat.

— Stau încă o zi așa, și ies zdravăn, m-auzi tu, și-o să te coțăiesc de s-o chemi pe mă-ta să te scape!

Obrazul fetei se îmbujora și privi în jur.

— Taci, că te-aude lumea!

— Și dacă m-aude? Să te vad eu, mi-ai fost vreo tălăniță, sau îmi dai bobocul... Marin părea înveselit de un gând ciudat, avea aerul unui om gata să iasă din groapă și să-i arate fetei că nu vorbise degeaba și că OAsă-i facă tot ceea ce spusese.

— Îmi capăt eu puterile și-o să te stâlcesc, numai bine...” într-o situație, limită sunt puse și personajele din o canistră de apă, o narațiune de război în stil cinematografic. Care sunt reacțiile indivizilor în fața unei opțiuni decisive? Eugen Barbu dă confruntării un înțeles politic. O grupă de geniști, izolată de restul armatei, stă față în față cu o companie de soldați sovietici și, la mijloc, o canistră de apă. Doi soldați, trimiși de un ofițer fanatic, sunt împușcați. Geniștii vor să se predea, dar ofițerul, spirit demential, acceptă mai degrabă moartea tuturor decât depunerea armelor. Este împușcat de actorul Anatol, dar, cu un ultim efort, ofițerul trage în canistra plină de apă, după care geniștii se predau. Dramatismul ar fi fost și mai puternic dacă prozatorul nu facilita intriga nuvelei făcând din ofițer un lamentabil individ. Tema opțiunii este reluată în lunga narațiune, de proporțiile

unui mic roman, De-a viața și de-a moartea, cu câteva bune scene de război, însă, în general, nuvela nu reușește să dea acel sentiment al tragicului pe care îl presupune un caz de conștiință. Lungă, dezlănătă, ea face elogiul dezertării. Excepționale sunt povestirile care gravitează în jurul tipologiei din Groapa. Ca și acolo, poezia este amară și tragicul trage spre grotescul atroce. Domnișoara Aurica este un portret balzacian, observat cu răceală. Eugen Barbu face (în sensul lui G. Călinescu) studiul psihologiei fetei bătrâne.

Proprietara magazinului de îmbrăcat mirese – La șicul elegant – caută de multă vreme un bărbat, dă anunțuri matrimoniale, face plimbări strategice, se îmbracă provocator (în stilul baroc grotesc de suburbie), face avansuri pline de înțeles, apoi, eșuând, cade într-o neagră mizantropie. Portretul fizic și descrierea interiorului arată siguranța deplină a stilului: „Patroana avea o față albă ca a morților și un păr decolorat, numai lațe, legat cu panglici galbene. Gura veștedă și subțire, de om înrăit, da să zâmbească, dar totul se transforma într-un rânjel, și vânzătorului de ziare îi venea s-o ia la fugă. În încăperea veche mirosea a cartofi râncezi, și stomacul lui sensibil de băutor se întorcea pe dos. Noroc că domnișoara Aurica nu se mișca de la locul ei, pentru că atunci faldurile rochiei sale ar fi pus în mișcare aerul stătut. Proprietara magazinului de îmbrăcat mirese aici gătea, aici dormea, servindu-se de încă o încăpere alăturată, în care nu pătrundea nimeni. Intrarea cămăruței era întotdeauna acoperită cu o perdea, lungă până în dușumele. De dincolo se auzea sfârâitul unei fierturi așezate deasupra unei lămpi de gaz”. Îndrăgostită de domnul Lică Rădulescu de la circul Marconi, bărbat însurat și escroc sentimental, ea se lasă înșelată de o femeie de serviciu care-i vinde o cutie de chibrituri, un buton de manșete, o tabacheră din cabina artistului. Merge și la ghicitoarea cartierului și, în genere, dovedește o putere de invenție remarcabilă, stopată de replica demitizantă a unui vagabond care, într-o seară, văzându-i fața la lumina felinarului, strigă altuia, mai agresiv: „Lăsați-o, mă, că e o babă”.

Este mediul și stilul care convin cel mai mult talentului epical lui Eugen Barbu, un moralist care caută tragicul umanității mărunte în grotescul banalității. Prozatorul n-are sentimentul compătimirii pentru eroii lui, e rece, tăios, portretul se realizează printr-o acumulare (foarte inspirată aici) de dovezi care discreditează

progresiv personajul. Este, apoi, culoarea peisajului social, acea poezie tristă a străzii, a interioarelor râncede, a vitrinelor în care îngălbenesc păpușile împodobite inestetic. Franzeluță (din nuvela cu același titlu) este un Gavroche de periferie bucureșteană, simpatic, copil răzgâiat și nefericit al străzii. Prima parte a nuvelei, aceea care înfățișează rătăcirile lui Franzeluță, este superioară estetic. Partea a doua nu are autenticitate.

Eroul din Ziua unui pierde-vară este, tot așa, un vagabond gorkian care trăiește după legea lui. Gică Hau-Hau vinde ziare și practică o cerșetorie demnă amenințând pe negustori cu moartea: „Moarte pomanagiilor” sau „Ai să mori, ai să mori”. Iarna se retrage în Pensiuinea Camelia, un fel de „Azil de noapte”, unde se adună scursura Bucureștiului. Portarul, Dragulănescu, este un domn solemn, impenetrabil, care, în afara profesiei, practică și meseria de rudă de închiriat. Pândește dimineața la poarta cimitirului „Sfânta Vinere” pe văduvele venite să cumpere locuri de veci și se propune să ia parte la înmormântări ca rudă din provincie: avocat, doctor, profesor, după caz. Ține și discursuri, dă referințe despre decedat, mereu cu acel aer serios, demn, respectabil. Tipul amintește de rolul jucat, într-un film, de Jean Gabin. Din pasta Princepelui ies nuvelele mai noi: Nunta cu ighemonicon, Smintirea jupâniței Ruxandra, Miresele și, într-o oarecare măsură, narațiunile cu haiduci (Vânzarea de frate, 1968), acestea din urmă în legătură mai directă cu scenariul scris de prozator pentru un serial cinematografic. Limba și epicul spectaculos sunt, în primele, remarcabile. De la ospățul Princepelui au rămas câteva firimituri și prozatorul le organizează, aici, în scurte povestiri unde este vorba de pasiuni nimicitoare, de mese pantagruelice în stil oriental, de interioare de epocă, descrise, toate, în stilul acela savant și ironic pe care îl știm. Iată o masă în casa boierului Belivacă: „Stăpânul se așează în capul mesei, femeile, cele două, la dreapta și la stânga. Fu poftit și vătăjelul mai la coada mesei, să nu s-amestece, dar nici să nu simtă că boier Hristea Belivacă e bucuros că s-a întors la el acasă, unde-i plăcea mai mult decât la București, își scoase anteriul, rupse pâinea și-o muie în sare, urându-le poftă bună la ceilalți, începură cu un ghiudem de țară și pastrama de Țarigrad, pe urmă luă icre de chefal și salată din cea învăluită. Femeile se îndemnau mai mult cu ochii, cât îl privește pe boier Hristea Belivacă el avea unde băga. Ca

într-o bortă se duseră și anghinarele, și prazul și conopida, urmă apoi mielul stropit cu o arămească chihlimbarie. Când ajunseră la urdă și la cașcaval, cum cereau mesele bune deprinse prin cele străinătăți, stăpânul parcă mai crescuse. Schimbă cănila și ceru un vin de Tokay să-i cadă bine și o încheie cu mânătărci, iute căzute în aprigu-i stomac”.

Fata boierului, Ruxandra, se îndrăgostește de Duță, pictorul bisericii, și păcătuiește cu el în altar (gust dubios!). Păcatul, repetându-se, este descoperit și severul Belivacă pedepsește pe îndrăznețul pictor cu emascularia. Smintită din dragoste, Ruxandra moare într-o mănăstire de lângă Capna. Dafina Dabija, fiica boierului Hrisanti, este în vorbă cu un tânăr din garda domnească, Amza, dar tatăl are în vedere un aristocrat, Radu Ralet, aventurier scăpat care vrea să pună mâna pe averea boierului. Amza, rănit în orgoliu, dă foc bisericii în ziua în care Dafina se cunună cu Radu Ralet și ia, apoi, calea haiduciei. Excelente sunt, și aici, culoarea istorică, fraza mătăsoasă, cu sclipiri cărturărești. Cele mai reușite, estetic, sunt scenele colective (masa, nunta, cotărcirea pisicilor pe acoperișurile Bucureștilor etc.). Gustul macabrului, care nu-i lipsește lui Eugen Barbu, transpare și în povestirea Miresele, din ramura haiducească a nuvelisticii, Ioachim, tâlhar ascuns în baltă, pescuiește într-o zi din Dunăre 19 mirese înecate și, cu una dintre ele, trăiește sexual până mireasa putrezește. Gustul este îndoielnic, nuvela este însă bine scrisă.

Interesul pentru senzațional, straniul coincidențelor se observă și în povestirea Soarta unui om, unde este vorba de un prizonier care se întoarce acasă după mulți ani, exact în ziua în care se căsătorește fiica lui, și este omorât de niște ungureni, jigniți că străinul se lauda cu banii lui. Povestirea nu-i rea. Mai reușită este Bătrâna, unde intriga din Baltagul este reluată într-o narațiune scurtă, cu alt simbol final. Unei muntence îi este omorât bărbatul și de atunci trăiește izolată de lume, într-o solitudine mârșită și demnă. Confuzia voită de planuri împinge povestirea spre fantastic, în fine, în Martiriul sfanțului Sebastián sunt câteva fragmente, smulse dintr-un jurnal, cu referințe la întâmplări din viața literară. Fabula lor este străvezie, însă, cine nu cunoaște faptele, poate să ia narațiunile ca expresia unei crize morale, ceea ce și sunt în realitate. Un compozitor este nedreptățit de colegii lui și suferă în tăcere. O femeie, pe care o iubise cândva, îl vizitează și, pisăloagă, îi dezvăluie moravuri rele din viața artistică. Un intelectual eminent,

Gavril Buzea, mâncat de confrăți, se sinucide și dușmanii (Goran, Marchidan, Socrate Ionescu) nu-și ascund mulțumirea. Prozatorul nu mai este, aici, distant față de fapte, obiectiv, ironic, este, dimpotrivă, confesiv, agitat, nu propune o tipologie (în marginile limitate ale nuvelei), ci traduce o stare de spirit. Despre Princepție (1969) s-au spus lucruri adevărate, între ele și acela că-i un roman istoric „cu cheie”, ceea ce vrea să zică mai multe feluri de simboluri și aluzii. Alt fapt, incontestabil, este că romanul are o filosofie sau încearcă a avea una meditând în jurul ideii de putere. Puterea ar fi dat adevărata temă a cărții lui Eugen Barbu, iar pretextul – o epocă aberantă, crudă și somptuoasă în istoria noastră: epoca fanariotă. Sigur este că autorul Gropii nu voiește să facă o simplă operă de reconstituire istorică ori, de încearcă a merge până la un punct în această direcție, elementul esențial al Princepelui este altul: parabola. Organizând în acest chip faptele, Eugen Barbu procedează în felul romancierilor moderni pentru care istoria nu-i decât un punct de pornire pentru narațiuni, cu înțelesuri amare. Rari sunt cei ce mai fac, azi, roman istoric pur, în formula adusă la strălucire de romantici; mai toți caută în istorie o filosofie a existenței, alegând, pentru aceasta, o cale indirectă. Cea mai răspândită este parabola.

Modelul stilistic al lui Eugen Barbu – au observat toți – rămâne Craii de Curtea Veche, narațiune numai în planurile secunde istorică. O idee despre confruntarea între două culturi și două forme de civilizație îi putea veni de la Sadoveanu (Zodia Cancerului). Și acolo apare un reprezentant al Apusului, Paul de Marenne, cu rolul însă pasiv de a înregistra formele unei civilizații străvechi, amănunțit înfățișate de prozator, cunoscător de cronici, în Princepele rolul se schimbă: messerul Ottaviano este factorul activ al istoriei și, în configurația cărții, el semnifică ideea de putere (în înțelesul lui Machiavelli), transpusă în câmpul inerțiilor răsăritene. Scriind despre fanariotism, Eugen Barbu n-a ignorat, desigur, pe Ghica și Filimon, cum n-a ignorat lucrările de specialitate din care citează la tot pasul. El a încercat o sinteză (observația îi aparține), punând la un loc elemente petrecute sub domnii diferite. Al. Piru stabilește (în Ramuri) sursele de informație ale scrierii și fixează cronologia ei, luând ca puncte de reper câteva scene-cheie, cum ar fi, de pildă, moartea Princepelui, consemnată și în cronica lui Dionisie Eclesiarhul, cu indicația, acolo, că

este vorba de Alexandru Ipsilante (1796 – 1797). Principele ar putea fi identificat – după alte amănunte – cu Constantin Hangerli ori Nicolae Mavrogheni, dintr-o perioadă – aceasta din urmă – mai îndepărtată. S-au făcut și se pot face, în continuare, multe speculații pe tema cronologiei, fără însemnătate, de altfel, întrucât intenția scriitorului nu este – s-a văzut – de a descrie o epocă fixată între două date precise, ci de a surprinde esența unui fenomen mai larg: fanariotismul, cu ramificații întinse în spațiul istoriei noastre.

Dacă am abordat însă chestiunea cronologiei, să mai facem o trimitere. E vorba, în Principele, și de Malamos Bozagiul, căpetenia crailor, apelpisiților de la Curtea Veche. De existența acestuia vorbesc, între alții, N. Iorga în Istoria Bucureștilor și Dionisie Fotino în Istoria generală a Daciei, în legătură cu sfârșitul domniei lui Alexandru Șuțu (1802), când Bucureștii rămăseseră sub stăpânirea grecului Malamos și a desperaților oploșiți la vechea curte domnească. Purtând cuca domnească și cabanița, topuzul în mână, tuiurile și stindardele, bocceagiul se preumblă, călare pe un măgar, prin orașul părăsit și prădat, până ce Beșleagă Ibrahim Bosniacul, ce se afla cu soldații la Cotroceni, intervine și spânzură pe uzurpator, întâmplarea este narată și în Principele cu oarecare modificări. Personajul lui Eugen Barbu ar putea fi, așadar, Alexandru Șuțu, dacă n-am ști, bineînțeles, că acesta n-a fost omorât, ci a fugit de frica fermanului și de n-ar fi și alte elemente din care să reiasă că Principele seamănă cu mulți dintre acești negustori de tronuri voievodale, dar nu se identifică, până la urmă, cu niciunul. În romanul pe care îl discutăm, fanariotul care suferă de melanholie, om subțire, cult, neînchipuit de crud – când este nevoie – vrea să fie simbolul unei istorii ce unește violența cu finețea corupției. Este primul element al parabolei și cel mai important. Al doilea este Ottaviano, chiromant și cabalist, alchimist și cunoscător de științe ermetice, venit în Valahia după ce trecuse pe la marile curți europene. El reprezintă o anumită filosofie a puterii (cea din Principele lui Machiavelli), bazată pe abilitate, pe știință, adică, de a fi, în complicata artă a guvernării, vulpe și leu în același timp. Opus acestei viziuni este Ioan Valahul, exponentul tradiției autohtone, astrolog și acesta, cititor în zapise și alcătuitor de folete, cu o știință elementară ca aceea a oierilor și magilor sadovenieni. El aduce, deși sub forme elementare, un punct de vedere asupra istoriei și ilustrează

un mod de a rezista în fața violenței ei prin alt fel de abilitate: aceea a retragerii, a conservării. Cartea este, sub acest aspect, mai puțin profundă. Căci ceea ce se impune numaidecât nu este înțelesul parabolei, miezul ei filosofic, ci atmosfera epocii, pictura, indiscutabil excepțională, a unei lumi colorate, fanatice, crepusculare. Este latura ce apropie mai mult Princepele de somptuozitatea Craiilor de Curtea Veche și cea în care talentul prozatorului de a înfățișa medii caleidoscopice se observă mai bine. Episodul ciumei este un exemplu. Altele înfățișează interioarele încărcate, șalurile și mătăsurile, costumele epocii, arta culinară, spectacolele de un grotesc grandios – pe măsura epocii – praznice teribile, gargantuelice, ori petreceri la hanuri murdare între pederastați atinși de streche. Eugen Barbu desfășoară trâmbe de imagini pe toată întinderea narațiunii, dându-ne – privitor la epocă – o sugestie de măreție a viciului, de rafinament și decadență, de murdărie acoperită de catifele grele. Limbajul cărții este, tot așa, colorat, cu multe vocabule de epocă – nu știm cât de real, dar verosimil, în orice caz – și agreabil la lectură. Prozatorul spune: căzături de kiramele, imbrohorul, anateftere, ghiuluri, stâlpen, boluzen, engomioane etc. ori sucește fraza în stilul cărturăresc vechi spre a-i da mai multă solemnitate, însă, ca și la Mateiu Caragiale, între mătăsurile unui stil încărcat, solemn, elaborat cu pedanterie de scotocitor în documente, își face loc expresia incisivă, voit licențioasă, pitorească până la violență. Autorul Gropii se află, aici, pe un teritoriu pe care îl cunoaște bine și într-o libertate desăvârșită a spiritului. Locul manglitorilor din Cuțarida îl iau, în Princepele, năimiții și scurșii de la Curtea Veche, invertirii de la hanul „La Norocul Cailor”, tălănițele din cârciumile sordide ori femeile din lumea bună, care, sub spaima de ciumă, își pierde orice pudoare și devin cățele. Fiicele trăiesc cu tații, mamele cu fiii, boieroaiacele bătrâne înghesuie prin locuri obscure slugile mai tinere, o femeie teribilă, Păunită Cantacuzen, e răstignită pe iarbă de patru căldărari, o Ruxandra Florescu se ține cu câinii, o alta, baroneasa Buller, se drăgostește cu băieșițele. Catrina Moruzi, verișoară de mare postelnic, pune ȣiganii robi să-i frece sânii cu zăpadă spre a-i menține într-o bună condiție, la hanuri deocheate bărbați cu vicii aberante se mușcă de urechi și inițiază pe tineri în practici sexuale scandaloase. Trăim, din plin, la porțile Orientului, într-o atmosferă de lux și spurcăciune, de fanariotism fascinant în amoralitatea lui

fundamentală, real și imaginar totodată. E la mijloc, desigur, o documentație (cam specioasă, abuzivă), dar și contribuția unei fantezii aprinse. Acesta este cadrul general al parabolei de care vorbeam și, totodată, stratul cel mai solid al romanului lui Eugen Barbu.

Primul element al parabolei este – spuneam – Principele, un tiran ce suferă de boala sufletelor alese: melanholia, ostenit de putere, capabil de a trece, totuși, la atitudini energice când puterea este primejduită. Crud și inteligent, el are despre putere idei sănătoase, cum este, de pildă, aceea că cel mai ușor lucru pe lume este să fii nedrept și că orice tiranie se sprijină pe o castă, fără a avea însă nesăbuinta de a se încrede în ea. Căinii melanholiei sfâșie însă sufletul acestui despot pe care puterea nu l-a făcut mai fericit. Minteai urmărește ceva perfect – ne încredințează prozatorul, lăsând să cadă în sufletul vicios al Principei un grăunte de inefabil – ceva desăvârșit, dar nu află calea spre desăvârșire și perfecțiune. Messerul Ottaviano, devenit sfătuitorul și exaporitul Principei, vrea să-l vindece de această tristețe păgubitoare, să facă din el un despot absolut, și cel dintâi sfat pe care îl dă este să folosească forța, căci frica este legea guvernării. Ottaviano visează la o tiranie care să umilească pe om prin neputința lui, să-l ofenseze, pentru a scuti pe cel ce domnește de răzbunare. Răzbunarea însă trebuie folosită pentru că este o dovadă a forței. Când este aplicată, ea să fie așa de severă încât să nu mai fie necesar a o repeta. Puterea de tip feudal nu se lipsește, apoi, de ajutorul vicleniei, abilității, intrigii. Ottaviano cunoaște bine acest mecanism și, interpus între Principe și ceilalți – boieri și grămăticii – desăvârșește o operă a calomniei și a ruinei. El sfătuiește pe Principe să lucreze în spirit, să creeze, adică, opere nemuritoare, și în acest sens sugerează o mare lucrare ce se dovedește a fi falimentară și costisitoare. Se înțelege numaidecât ce evenimente și mentalități depășite vrea să figureze prozatorul sub costumele epocii fanariote, însă, pășind pe acest teren, scriitorul schimbă, cum se zice, foaia și devine publicistul agresiv pe care îl știm. Evocarea se transformă în pamflet, și în lumea crepusculară a fanariotismului începem să deslușim siluetele adversarilor de azi ai scriitorului, metamorfozați într-o ceată de coprofagi. Nivelul cărții coboară, paginile ce urmează sunt niște goale pamflete lipsite de putința (și forța) de a ataca o idee pe față.

Dar să ne întoarcem la Ottaviano, sclavul ideii de putere – cum își spune chiar el – geniul rău al Princepelui. Ceea ce a mai lăsat intact Fanarul corupt strică, acum, acest iscusit șarlatan, ce apare la curtea întristatului Princepe însoțit de sfere armilare, planisfere, orgi de lemn, harfe, cazane și retorte și tot ce intră în competența unui alchimist. El pune stăpânire pe spiritul fanariotului, tulbură pe Evanghelina, ambițioasa lui mamă, și cultivă, la toți, iluzia aurului. Dintre personajele cărții lui Eugen Barbu, figura acestui vrăjitor medieval este cea mai vie. Adversarul lui, Ioan Valahul, este, în schimb, lipsit de consistență literară, și cei ce văd, aici, o slăbiciune a romanului au, indiscutabil, dreptate, în dialectica fabulei din Princepele, Ioan Valahul ilustrează înțelepciunea pământului, filosofia și demnitatea unui popor și ale unei istorii. Acesta este însă punctul cel mai neconvingător al cărții, pentru că rezistența pe care o opune Ioan Valahul este superficială, ca și filozofia lui, formulată în câteva propoziții generale, fără prea mare aderență la substanța cărții: „toate ușile se strâng în brațele morții” ... „necredința vine din slăbiciune” ... „dacă Măria-Ta voiește a învățare ceva este a se feri de vorbe mari mai mult ca de sabie. Pământul ți-este străin și nu ți-ascund că neamul nu vă iubește...” etc. Ioan Valahul vorbește de niște cărțurari care ar reprezenta demnitatea și viața spirituală a unui popor supus la umilințe colosale, însă aceștia nu se văd în roman, și cele câteva opere de artă tipografică, descoperite de Princepe la mănăstirea Horezu, sau liota de grămătică – simple caricaturi – nu sunt suficiente pentru a da sentimentul unei intelectualități profunde și, mai ales, a unei filosofii de viață, în chipul acesta o latură a parabolei rămâne obscură, neconvingătoare, și echilibrul ideologic al cărții se clatină.

Prozatorul este consecvent, în schimb, pe celălalt plan al cărții. Sfârșitul narațiunii dă o sugestie despre felul în care se manifestă mecanismul istoriei. Ottaviano este mai întâi pedepsit de Princepe pentru infidelitate, Princepelui i se taie capul de către trimisul Sultanului, iar trupul lui este sfâșiat de câini, în vremea aceasta, în Bucureștiul cu ulițe puturoase, cu multă sărăcie și o boierime mizerabilă, destrăbălată, și o negustorime lacomă, intră un alt domnitor și, în urma lui, un alt messer. Haricleea, soția Princepelui, dă semne că va lupta de aici înainte pentru a aduce pe tron pe fiul ei, slabul de minte Hrisanti. Ca și Evanghelina, va accepta toate umilințele

și, inteligentă și ambițioasă, va reuși, probabil. Cercul se închide și se deschide, iar peste aceste destine istoria, iată, se repetă, chiar dacă mecanismul ei teribil face să apară de fiecare dată alte forme. E, încă o dată, filosofia mai adâncă a Princepelui, acela care o ridică deasupra unei narațiuni pătimase și colorate. Din Groapa, autorul detașează romanul hoților și-l pune, într-un scenariu de film, în replici crude, mai crude, în absența comentariului, decât în narațiune. Dialogurile nu mai au savoarea și poezia din roman. Sunt și modificări curioase: Paraschiv înfinge cuțitul în Bozoncea, starostele, apoi cade în genunchi și-l sărută, dostoevskian, pe gură. Ridicându-se, strigă lăutarilor: „Cântați-i, c-a fost stăpânul nostru”. Scenariul transformă o puternică operă epică într-o melodramă.

Ca publicist, Eugen Barbu a convins de la început. Reportajele lui (Pe-un picior de plai, 1957; Cât în șapte zile, 1960, reunite în 1972 sub titlul cu o torfă alergând în fața nopții; Foamea de spațiu 1969; Jurnal în China, 1970) au plăcut și plac pentru că prozatorul scrie cu nerv, vede repede ceea ce trebuie și, spirit modern, lucid, detestă (și evită) lirismul acela solemn și artificial din scrierile altor reporteri contemporani. De altfel, Eugen Barbu nu-și ascunde iritarea față de „prăjitura epică” (Cât în șapte zile). Scrie despre orice, n-are preferințe, merge la țară și relatează despre munca agricolă, neuitând pe dulcii noștri semănătoriști cărora reporterul le-ar tăia mâna dreaptă, dar nu poate, și regretă sincer. Merge la mare și scrie un poem despre „astrul lichid”, patetic și malițios, căderea frunzelor îi inspiră o meditație melancolică, risipită de energia frazei și caracterul imperios, radical al subiectivității. Eugen Barbu face parte din categoria acelor scriitori care nu pot fi cu adevărat triști, contemplativi, pentru că nervozitatea cuvintelor, agerimea (și cruzimea) metaforei trădează structura lor violentă, posesivă, partizană. Tăcerea unei păduri bătrâne, evocată într-un reportaj, ascunde o neliniște de fiară la pândă, încremenirea timpului printre copacii bătrâni, cu trunchiuri mineralizate, este spartă de razele soarelui care se ridică poruncitor la orizont. Eugen Barbu este însă, cu precădere, un reporter citadin, strada este, adevăratul său personaj. Oriunde deschizi cărțile sale, vei găsi, fii sigur, acest „fluviu negru de bitum”, scena unei neîntrerupte comedii umane. Ajungând într-un oraș străin, reporterul Cercetează de îndată strada: cartea de vizită a unei civilizații, în China, în America, oriunde călătorește, Eugen

Barbu consultă, întâi, strada, observă spectacolul ei, caută grotescul banalității. Evocarea este zdrențuită de sarcasmul moralistului, rău, neînduplecat, sensibil la poezia și mizeria contrastelor sociale, în notele de călătorie (grupate în Foamea de spațiu, Jurnal în China și răspândite în Caietele Princepelui) impresia imediată, vie, proaspătă este îngreuiată de o erudiție cam specioasă. Cele mai profunde pagini sunt acelea în care fantezia moralistului se plimbă în voie pe marile artere citadine. Din detritusurile și haosul lor iese, atunci, o subtilă poezie: a trivialului, a grațiosului și a violenței lumii moderne.

O latură importantă a creatorului este pusă astfel în lumină de publicistica sa: lăcomia de spațiu, predilecția pentru lumile caleidoscopice, cruzimea față de lucruri. Eugen Barbu respinge, distruge pe măsură ce asumă cu o foame de căpcăun mitologic obiectele. Lirismul de care a tot vorbit critica literară vine din această perpetuă agresiune, iritare, dublată de o voință rară de cuprindere. Pure, solemne, maiestuoase, grotești, obiectele intră, cu formele și energia lor inițială, în coșurile acestui mecanism devorator și ies sub formă de pulbere, ca făina dintre măselele de piatră ale unei mori. Pulberea reintră în altă alcătuire, imaginară, în reliefurile abrupte și poetice ale paginii literare.

Jurnalele și eseurile lui Eugen Barbu arată aceeași lăcomie a spiritului, deviat, acum, în spațiul culturii. Jurnal (1966) este rescris după note mai vechi, altfel nu pot fi explicate unele erori de datare. Moartea lui Lovinescu este anunțată în 1946, când toată lumea știe că marele critic murise cu trei ani în urmă! Eugen Barbu s-a apărut (într-o motivare din primul tom al Caietelor Princepelui) invocând dreptul scriitorului de a inventa. „Ce erori, ce grosolănii, ce snobism!”, notează el, dezgustat de asemenea chițibușuri, însă nu dreptul creatorului de a inventa în Jurnale este în discuție – ci autenticitatea jurnalului, valoarea lui ca document uman și opțiunile pe care le propune. Real sau inventat (în fond, orice jurnal este puțin „aranjat” în clipa în care este destinat tiparului!), să vedem ce spune această primă confesiune a lui Eugen Barbu. Sunt note, întâi, de școală, însemnări privitoare la familie, unele cunoscute și din operele de ficțiune. Se poate alcătui, din consultarea lor, portretul interior al unui tânăr care nu se simte bine unde se găsește și care vrea să devină scriitor. Este atras, ca orice tânăr, de misterul feminin, dar prima femeie pe care o cunoaște îi

provoacă o mare decepție. Decepția nu-l descurajează, prin Jurnal trec într-un lung șir misterioase fapte ascunse sub inițialele de M., S., A., B., F.etc. Notația este crudă, autorul nu trece sub tăcere experiența lui pe acest plan. Cu M. duce un lung război: scrisori, plimbări, despărțiri, revederi, iar scrisori... Tânărul este deja sceptic. Crede că dragostea este o chestiune de orgoliu: „femeile ne plac în măsura în care plac și altora”. Este o greșală să le ocrotești: „ele preferă să le privești întâi ca pe ceva ce trebuie luat”. Și junele elev de la Școala militară ia de unde poate. Simulează brutalitatea și... „rezultatele sunt excelente” O lacrimă totuși: „Bietele femei!”, însă lacrima se zvântă repede, în Oltenia, unde este detașat, cunoaște pe senzuala A. și face cu ea un „popas erotic” în niște stof. Scrie cu stiloul pe piciorul ei dezgolit și gândește, fără oroare, la chemarea sângelui (scena este reluată în Incognito). O fată i s-ar da, dar peste câteva zile se căsătorește și elevul militar meditează, mai sceptic, la faptul că există o „trivialitate a fecioriei”. Caută Spiritul la femei și nu dă decât peste o meschinărie practică care-i displace și-l hotărăște să nu mai iubească pe niciuna.

Romanul sentimental s-ar opri aici dacă autorul s-ar ține de cuvânt. Nu se ține: plutonierul cu termen redus se mută la o gazdă și, după ce se plimbă cu o fată cu codițe, „se sfințește” noaptea cu alta, mai introdusă în viață. Autorul care își deschide astfel sufletul are și o filosofie erotică bazată pe milă: „mi-e milă de femei și de aceea le iubesc în felul meu, ca Dumnezeu, de departe, trădându-le de câte ori îmi vine bine”. Și, s-a văzut, îi vine bine ușor. Filosofie comodă, destul de răspândită, nu trebuie un mare sacrificiu s-o respecti! Dar nici această filosofie nu-i aduce mulțumirea. „Dragostea în cele din urmă este trivială” – notează autorul complet lămurit. Reia aventura domestică cu M. în porții săptămânale, fără surprize. A., în schimb, este „numai mușchi” și-i dă misoginului o imagine mai dumnezeiască despre femeie. Pe S. O iubește trei zile și, după aceea, fuge. A. îi vorbește insistent de căsătorie și autorul se gândește, iarăși, la fugă. O femeie fără nume se rățăcește în camera tânărului dezamăgit într-o noapte de primăvară isterizată și urmează „delirul prelung al dragostei”. B., fată urâtă și inteligentă, îl asediază și scepticul nu rezistă, cedează, apoi se simte îngrozitor, își ia un angajament solemn: „Nu pot să mă culc cu femei urâte”. Aceeași B. îi trimite șampanie, pe care însă tânărul dublicitar o bea cu M., după care... Oprim șirul acestei

reci beții erotice aici. Jurnalul lui Eugen Barbu ne regalează, în continuare, în același stil cam băiețesc fanfaron pe care îl găsim și la unii prozatori americani. Dezamăgitoare este doar, în acest carnaval al femeilor, lipsa observației profunde asupra femeii. Jurnal aduce și date despre viața spirituală a autorului, pe perioada 1942-1965. Și cum datele spirituale merg mână în mână cu cele de ordin moral, să le vedem împreună. Școlar fiind, are sentimentul că profesorul D. îl urăște. Trage o primă concluzie: „Totdeauna am inspirat ori ură, ori dragoste. Un sentiment de mijloc nu mi-a fost îngăduit”. Observație bună, ori-ori intră (se va vedea) în codul moral al scriitorului. Peste câteva rânduri dăm peste un citat și un comentariu care întăresc această etică a luptătorului. Citatul dintr-un romancier: „Drumul învingătorului este înainte, chiar dacă ar călca peste cadavre”, iar comentariul școlarului: „Iată o frază de care am să țin minte”. La 1 septembrie 1942, proaspătul bacalaureat intră la Școala de ofițeri de jandarmi și este, în continuare, copleșit de disciplina militară, morala ofițerilor etc. Un șef de grupă îi citește jurnalul” și gestul i se pare revoltător. Este sceptic asupra colegilor și într-un loc scapă această observație neagră: „Generația noastră nu se poate lăuda decât cu vițiile sale”. Un preot afirma că „însuși Dumnezeu e jandarm”. Elevul nu-i deloc entuziasmat de ceea ce vede, însemnările sale sunt triste, furioase, provocatoare. Este repartizat la un post de jandarmi din Oltenia, și Jurnalul notează, în continuare, scene din viața plutonierului cu termen redus. Asta este inedit în literatura noastră. Ne-au lăsat jurnale doctorii de țară, oamenii bisericii, oamenii politici, scriitorii – bineînțeles –, dar un scriitor care să fi trecut printr-o experiență atât de specială n-am mai avut. Ce observă el? Că „țărani sunt alcoolici, violenți. Privesc copiii cu mutre de cretini, imbecili din naștere, sifilitici, murdari și neîngrijiți și îmi spun că «Dulcea Românie» e guvernată de niște criminali...”

Revenit la școală, se simte singur și are o mare poftă de răfuială. „Mi se face frică de ceea ce voi deveni”. Citește o biografie a lui D’Annunzio și indiscreția, vulgaritatea de acolo îl exasperează: ar merita palme. Ajunge, apoi, într-o comună de lângă Caracal și aici îl așteaptă dezastre noi. Doctorul satului este un alcoolic cu ochii apoși, învățătorul, gras și „cu obrazul roșu de nun mare”, voinic de ar putea tăia sare la ocnă, stă toată vremea în cârciumă. Tânărul plutonier este

indignat. Meniul, la post, este lamentabil și, pentru a-l îmbunătăți, aplică sătenilor, la instigația soldatului ajutor, câteva amenzi. Meniul cunoaște, a doua zi, îmbunătățiri radicale. Impresia generală asupra vieții la țară este tot rea: „Toată Oltenia e murdară și plină de sifilis”. Se îmbolnăvește de scabie, cărțile îl revoltă și ideea de a deveni om mare îl scoate din sărite: „La dracu’, cu spiritul!” Sunt în Jurnal și scene epice. O anchetă într-o șatră de țigani este o schiță reușită. Viața civilă nu este mai luminoasă. Tânărul se gândește să-și întemeieze mai bine existența, începe să scrie, și ce observă?: „Simt tot mai mult nevoia să scriu despre ce e urât și murdar în viață, ca o pedeapsă pentru ce a fost urât și murdar în viața mea”. Interesant. Asta ar explica preocuparea, în proză, pentru grotescul patologic și inaderența aproape programatică la tragic. Dăm, peste câteva pagini, peste altă mărturisire: „Îmi urăsc personajele (nu pe toți), cu o ură aproape fizică. Asta se vede din abundența caricaturii când prezint tipi care mă dezgustă”. Observația amintește de o replică a lui I. L. Caragiale, dar, oricum, ea este verificată de proza lui Eugen Barbu. Sunt notate, în jurnal, și fapte de existență mai grave. Mama moare și autorul, ca eroul lui Camus, nu varsă nicio lacrimă. Este vizitat de L. și tânărul devine îndrăzneț, însă L. îl respinge amintindu-i de doliu, „îmi vine să râd” – zice autorul ca de o glumă bună. Atitudinea, cam literară, vrea să scandalizeze pe cititorul pios al Jurnalului, în ziua înmormântării, prietenele vin îmbrăcate adecvat momentului, iar E, cu o rochie ostentativă, îl scoate din sărite. Este limpede că Eugen Barbu scrie (și publică) acest Jurnal ca să dea o anumită imagine despre sine: cu ostentație dură, contestatară, anti-burgheză, disprețuitoare de norme morale comune.

Textul se poate psihanaliza. Bovarismul intră în formula unui complex. Deocamdată complexul viitorului autor al Gropii se manifestă printr-o calculată furie juvenilă, irespect programatic față de valorile constituite. Omul își anticipează (sau își copiază) cărțile. Sunt și notații mai profunde: „a face artă din cuvinte e ca și când ai ridica, din chibrituri, catedrale”, înțelegem ce vrea să spună autorul, dar arta se face, totuși, cu cuvinte, și, mai târziu, Eugen Barbu însuși va înregistra în Caietele Princepelui numeroase „cuvintele” osebite. De pe acum are gustul de a răni convingerile noastre literare. Proza lui Dickens care, nu-i așa? este acceptată de esteteii fini, pare lui Eugen Barbu „cam

minoră”, îi place Biblia („ce roman senzațional”), dar literatura, în genere, nu-i mai spune mare lucru („gen ușor și neprofund”). Cum să interpretăm, totuși, faptul că Eugen Barbu a continuat să scrie, uneori cu mare poftă, mii de pagini? Într-un singur fel: că Jurnalul înregistrează și acele (foarte frecvente) clovnerii ale creatorului care vrea să fie luat și altfel decât este. Puțin demonism nu strică, și Eugen Barbu își construiește în Jurnal o efigie întunecată și amenințătoare. Neagă (cât de sincer?) chiar acest Jurnal, găsind că mărturisirile din el sunt anodine. Uneori cam sunt, îi dăm dreptate, dar autorul îl publică și, publicat, Jurnalul reprezintă un document de psihologie scriitoricească. N-a devenit, cum ar fi dorit autorul, istoria unui spirit, pentru că spiritul se manifestă rar și în lucruri minore, dar este biografia (fragmentată, nu știm cât de reală ori imaginară, mistificată, dar și mistificarea este o latură a personalității: ea trădează un adânc bovarism moral!), biografia, zic, unui tânăr cu mari aspirații literare în niște vremuri tulburi. El își alege acum trei strămoși spirituali: Dostoievski, Savonarola și Saint-Just. De unul cel puțin (Dostoievski) se va arăta, mai târziu, foarte plictisit. Partea a doua a volumului cuprinde Jurnalul unor romane. Sunt însemnări despre cărțile scrise și, mai ales, nescrise (Frica, Săptămâna nebunilor), trecute, parte dintre ele, în Caietele Princepelui. Între timp, Eugen Barbu scrie un eseu: Măștile lui Goethe (1967), contestat (și nu fără justificare) de specialiști, dar interesant pentru ceea ce el vrea să dovedească: într-un mare spirit trăiește un poet de curte duplicitar, geniul ascunde un farsor, întrebarea este de ce alege Eugen Barbu, în cartea sa, farsorul din geniu și nu geniul din farsor? Cartea este un lung colaj de citate („să ne înțelegem, nu am nicio părere despre Goethe! Sunt un colportor de știri vechi despre autorul lui Faust și nici măcar nu încerc să pun ordine în aceste „fișe”. Din afirmațiile culese de la alții, cititorul e liber să aleagă ce vrea, nu vreau să fac din Goethe un caz”, p. 17), iar citatele sunt legate între ele prin comentarii usturătoare. Sursa principală este volumul lui Eckermann: Convorbiri cu Goethe în ultimii ani. Sunt vâdate cuvintele care contrazic, vorba autorului, serenitatea statuilor. Goethe scrie, de exemplu, la 16 ani un poem religios (Coborârea în Infern a lui Iisus Cristos), îl publică, apoi îl uită și când, spre sfârșitul vieții, îi cade din nou în mână, mărturisește lui Eckermann (evident cu ironie): poemul „îmi va fi un minunat pașaport spre sferele cerești”.

Comentatorul lasă deoparte ironia și întreabă dacă „e numai un cinism jucat sau o atitudine consecventă?”. Cartea vrea să dovedească faptul că olimpianismul omului de la Weimar este fals: omul are mari slăbiciuni, este invidios (gelozia geniului!), își contestă prietenii, n-are o consecvență stimă față de valori și nu este până la capăt sincer. Elimină dintr-un poem niște versuri mai sincere pentru a nu supăra pe contemporanii influenți, n-are inimă (când află de moartea Marii Duceșe, protecția sa, nu-și întrerupe discursul asupra unui articol apărut atunci într-o revistă, când arde teatrul din localitate și toată lumea participă la stingerea incendiului, Goethe se plânge, dimineața, că n-a dormit bine, în fine, același Goethe spune despre unul și altul că n-au caracter, „deși nici el – comentează Eugen Barbu – nu excela în sensul acesta” etc). Colajul nu este, cum zice autorul, obiectiv, indiferent, dimpotrivă, sensul lui polemic sare în ochi. Faptele, alese cu grijă de la admiratorii și detractorii lui Goethe, vor să arate că olimpianismul este o poză studiată, că umanistul care a fost socotit, în timpul vieții lui și mult timp după aceea, simbolul spiritualității europene, ascunde cu grijă o natură de histrion, că, în fine, omul celebru, adorat, sacralizat, manifestă, în viața de toate zilele, lamentabile slăbiciuni de caracter ale poetului curtean, de pretutindeni și de totdeauna. Impresia este că, scriind despre Goethe așa cum scrie, Eugen Barbu are în vedere câțiva contemporani de-ai săi, mai puțin iluștri, mai puțin olimpicieni. Măștile lui Goethe constituie, în fond, un pamflet moral, voind să arate vidul ce se ascunde în interiorul statuiilor, impuritatea geniului, întrebarea este, încă o dată, de ce autorul român scoate cu voluptate la lumină impuritatea geniului (să admitem că există, deși marii biografi ai lui Goethe au arătat contrariul!) și scapă din vedere geniul care stăpânește peste aceste impurități? Cine este, în fapt, creatorul lui Faust? Asta nu se vede în Măștile lui Goethe. Tocmai masca geniului lipsește! Caietele Princepelui (1 – 6, 1972-1977), subintitulate: Jurnal de creație, constituie o opera curioasă. Ea adună fișe de lectură, însemnări morale, citate din autori de mărimi diferite, traduceri din articole de dicționar, liste de cuvinte rare, fragmente epice din romane nepublicate, comentarii critice etc. Autorul se justifică în primul volum: „Acest jurnal împănă cu citate exprimă o hartă spirituală”, în volumul al II-lea, revine și face o mărturisire derutantă: „Acest Jurnal

de lectură, plicticos, doct, cretin, cu rezumate școlărești ale unor cărți mai mult sau mai puțin importante. Dar ele, aceste selecții, rezumă gustul meu literar” (II, pag. 54). Care este gustul său literar? Gustul merge mai ales spre literatura ocultă și spre cronici. Viața lui Nifon, Foletul noiei, care ar fi stat la baza Princepelui, sunt scrieri de căpătâi. „Cea mai frumoasă carte de poezie pe care o avem” – zice Eugen Barbu despre Folet – „o operă nebună”. Alte opere, mai noi, nu-i spun mare lucru. „Ce aș mai reține din complicata, stufoasa, prețioasa carte” (Frații Karamazov)? – se întreabă el, la o nouă lectură a romanului. Reține puține lucruri. Mai nimic. La modification, cartea lui Michel Butor, îi pare o operă „cu totul banală”, Portrait d’un inconnu de Nathalie Sarraute – „o mizerie fără cap și coadă”. Dar Les Gommages de animatorul noului roman? Ei bine, romanul Les Gommages a fost aruncat în avionul de Boston: „ilizibil”.

Este limpede, lui Eugen Barbu nu-i place noul roman, nu-i singurul, de altfel. Citește multe cărți despre magie și extrage lungi citate. M. Eliade este un autor favorit, studiile din De la Zamolxis la Gingis Han sunt rezumate pe multe pagini. Eugen Barbu este interesat de simbolistica amuletelor, talismanurilor, de semnele alhimice și corporative, de Iranul antic, de Attila, de viața sexuală a animalelor și rezumă, în acest sens, o carte a lui Gourmont. Reproduce, din dicționare, explicații (elementare) despre budism, totem etc., se arată preocupat de stilul lui Odobescu și, în acest sens, consemnează părerile lui Ioan Rotaru și Sorin Alexandrescu. Când H. Zalis publică o carte despre Flaubert, Eugen Barbu o citește și găsește ceva interesant de notat. Magicienii și misticii Tibetului nu-l lasă indiferent, din Dicționarul de simboluri reproduce articole întregi, înregistrează propoziții celebre, metafore de zile mari, idei care i-ar putea folosi. Uneori aceleași extrase sunt date de mai multe ori, semn că autorul recitește aceleași texte sau încurcă fișele. Dintr-un articol al lui Dan Hăulică este reprodusă o frază despre fantasticul modern în vol. II, pag. 58, aceeași frază o regăsim în voi. V pag. 255. Imaginea lui Baudelaire: profundul doliu al nopții este notată, dacă am reținut bine, de două ori, opinia lui Rilke (n-am organ pentru Goethe) la fel. Caietele constituie, are dreptate autorul, laboratorul său de creație. Mai ține un jurnal, deocamdată nedezvăluit, cu note, se pare, teribile despre contemporani, căci iată ce citim în vol. II, pag. 29: „Mă, consolez că

Jurnalul meu postum, de fapt cel în care totul e notat telegrafic și dur, fără flori de stil, fără literatură, va repara eroarea că am vrut să trec peste unele lucruri. Nu am vrut să trec, nu am putut să le spun pentru că erau insuportabile pentru contemporani. Răbdare! mai sunt acolo 20 – 30 de ani până când o să puteți să citiți grozăviile...". Să vedem, deocamdată, ce spune Jurnalul de creație tipărit. Este un enorm colaj de rezumate, extrase, de o varietate derutantă, note despre autori mari și autori neînsemnați, citiți și asimilați repede, uluitor de repede, într-o cantitate de texte ce înspăimântă. Ele au voit să dovedească felul cum a fost scris Princepele, asta inițial, apoi aria Caietelor s-a extins, de la domnitorii fanarioți autorul a ajuns la Tamerlan și la cultura chineză antică. A publica aceste note dezordonate de lectură este o eroare. Ele pot interesa într-un singur fel, indirect: sugerează un imens complex al culturii. Eugen Barbu care, în Măștile lui Goethe, se arăta neîncredător în puterea umanistului de a-și stăpâni, prin cultură, scăderile morale, trece în Caietele Princepelui la o atitudine contrară: asumă, „înghite” pur și simplu cărțile, citește orice îi cade în mână, scrieri docte și scrieri diletantice, cu o lăcomie extraordinară. O îndârjită, iritată voință recuperatoare – se observă în aceste pachete de fișe, sparte din loc în loc (din fericire) de însemnări cu caracter mai personal. Acestea pot interesa, cu adevărat, pentru că ele vorbesc într-un mod mai direct de cel care a scris Groapa. Există în Caiete un Jurnal de la Poiana foarte amuzant, unde descoperim în Eugen Barbu un tandru poet al universului mic, un pictor animalier când ironic, când elegiac. Din loc în loc stilul devine scorțos la modul matein. Eugen Barbu ia aere de fermier, face recensământul păsărilor, notează cheltuielile de întreținere, pare preocupat de soarta unei păunite care trebuie să ouă. Cățelul Gică Doi n-are parteneră, este trist, capricios și scriitorul, îngrijorat, caută o soluție. Soluția este găsită, în curtea de la Poiana apare cățelușă Barcelona, făptură delicioasă, răsfățată. Barcelona rămâne, după oarecare vreme, grea, dar paternitatea viitorului pui este incertă pentru că Gică Doi este leneș, apetitul lui sexual lasă de dorit etc. Însemnările din această sferă sunt, repet, de un umor fin, Eugen Barbu nu-și ascunde plăcerea de a fi proprietar și de a-și asuma astfel de griji, minore, care pot fi înțelese la un spirit aplecat toată ziua asupra literaturii cabalistice. Caietele cuprind și multe fișe pentru proiecte epice (Frica, Janus, Săptămâna nebunilor) și câteva sunt, cu

adevărat, remarcabile. Un tip memorabil promite a fi Condotierul, a cărui fișă caracterologică revine, obsedant, în jurnal. Iată o variantă: „Omul care a reușit în viață, să-i spunem tot Condotierul, era pentru mine numai o abstracție, până când l-am zărit întâmplător pe un mare bulevard, aproape târât de doi câini englezești, ținuti cu distincție în lesă. Era spre primăvară, puțin rece, puțin umed, soseam tocmai din tipografia în care lucram, după o noapte grea de nesomn, corectasem, cu mare atenție, un volum din Operele lui Stalin și priveam absent deșertul de asfalt de la ora 11. L-am recunoscut imediat, avea o statură athletică, se îmbrăca, nu strident, nu bătător la ochi, cu haine din stoffe străine, foarte rare la acea vreme în România, sfida adică cu discreție sărăcia generală, avea o ostentație căreia i se pune surdină și asta nu puteam să nu observ. Ogarii îl duceau în galop într-o plimbare forțată, așa încât mi-a dispărut repede de sub priviri. Mai târziu cu o lună, l-am zărit a doua oară, într-un balcon, deasupra aceluiași bulevard. Era un om la modă cum se spune, nu deschideai aparatul de radio să nu auzi pe cineva vorbind despre el, cum se întâmplă la noi și-acum: când te uită, te uită toți; când te iubesc, te sufocă toți... Nu știu de ce, când îl văzusem a doua oară, mă izbise aerul său de canalie, atât de bine disimulat mai apoi, când mă apropiasem de el mai mult. Poate pentru că nu se știa privit, poate unde sta destins și privea pomii înfloriți ai acelei zile superbe de primăvară. Pe urmă, cineva m-a introdus în casa părinților săi, una din acele case pe care Léon Daudet le numea maisonă cancer, plină de o tăcere grea, încărcată de mobile înalte, cu plafoane înscrise parcă sub turla unei catedrale prost împărțite, unde trona o femeie cu ochi magnetici, de o vârstă incertă, geloasă de a ști ce se spune despre fiul ei. A venit și el, ceva mai târziu, greoi, lent, cu o mobilitate a privirii ce nu mi-a scăpat. Mă măsura în treacăt, dar cu o atenție dureroasă, scurtă și precisă. I se vorbise despre mine, voia să afle totul și, dacă se putea, dintr-odată”.

Sunt zeci – sute de asemenea portrete, fragmente epice, care, însumate, formează jurnalul unor romane nescrise. Ce curios! Eugen Barbu publică studiile pregătitoare înainte de a compune operele. Ca un pictor care expune schițele, înainte de a expune (de a crea) tablourile. Numai de nu l-ar împiedica preocuparea prea mare pentru proiecte să-și încheie cărțile propriu-zise. Însă independent de bizarul orar de creație, fișele, studiile interesează ca niște eseuri românești,

rătăcite în aceste faraonice Caiete. Eugen Barbu anunță și proiectul grandios al unei Istorii polemice și antologice a literaturii române de la origini până în prezent din care a publicat, în 1975, un volum de 500 de pagini dedicat Poeziei române contemporane. Nu mai trebuie să precizăm care este modelul acestui ambițios proiect. A lua însă volumul tipărit drept o veritabilă istorie a literaturii este o greșeală. Autorul a făcut el însuși eroarea de a-l intitula astfel, când este vorba în realitate de impresii personale, discutabile ca oricare altele, asupra poezilor de azi. Sunt cronici, note de lectură, cu portrete în stil călinescian reușite (Romulus Vulpescu, Dimov, Adrian Păunescu) și judecăți subiective. Eugen Barbu propune o altă schemă de valori decât aceea avansată de critica literară propriu-zisă. Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ana Blandiana sunt minimalizați, Miron Radu Paraschivescu, Jebeleanu, Beniuc sunt înregistrați la un capitol general, cu date de ordin mai mult bibliografic. Printre contemporani sunt trecuți și B. Fundoianu, Ilarie Voronca. Poezii sunt sistematizate nu pe generații sau stiluri, ci după forma sensibilității. Uneori tipul de sensibilitate este greu de descifrat: Mai mulți soldați, Păcatele poezilor, deliranți, impostori, aventurieri, fabricatori inegali, infantili, Copiii teribili (de la Sașa Pană la Ioanid Romanescu), SOZ – ari și baladiști etc. Foarte generos este Eugen Barbu cu poezii balcanici și bizantini, o direcție pe care el o susține și altfel, eseistic, în acest compartiment intră, pe lângă Dan Mutașcu, Tomozei, Mihaela Minulescu și Cezar Baltag, Ioan Alexandru și Ion Gheorghe – și nu se știe de ce, pentru că unul este un poet emblematic, cerebral, ceilalți sunt niște lirici expresioniști. În fine, Emil Botta, poet al livrescului, împarte aceeași cămară spirituală cu boemul Teodor Păcă etc.

O istorie polemică și antologică este un tipic volum de scriitor, cu simpatii și antipatii previzibile, trecând ușor de la elogiul la pamflet, cu intenția, neascunsă de a răsturna clasamentele curente. Nu i se poate nega vivacitatea comentariului. Un proiect vast, în curs de realizare, ultimul pe care îl propune deocamdată Eugen Barbu, este cine-romanul Incognito. Intriga și o parte din tipologia cărții apăruseră anterior în Războiul undelor (scris în colaborare cu Nicolae-Paul Mihail), cu punct de plecare într-un scenariu cinematografic. Din Incognito au apărut două volume și se anunță al treilea. Roman politic, roman polițist, roman de moravuri, în stil senzațional, cu fire epice

care duc la Liga Națiunilor și plonjează în lumea spionajului continental. Un roman care pornește, deodată, din mai multe locuri și, până ce firele se vor uni, citim niște narațiuni repezi, cu suspens-uri teribile, o mișcare epică, în genere, nebună care ne poartă din podul Institutului medico-legal în anticamera Mareșalului Antonescu. Mai reușită, epic vorbind, este cronica mondeno-politică a cercurilor conducătoare din anii războiului. Lumea aceasta amestecată, impură, grăbită să trăiască lacom toate senzațiile, constituie un teren bun de vânătoare pentru scriitorul moralist și pamfletar care este Eugen Barbu. O femeie, Evelyne, șotia subsecretarului de stat Ionescu-Tismana, este o Caty Zănoagă mai rafinată. Ambițioasă, rea, nu iartă nimic (în lumea bărbătească) și își pune farmecele în slujba intereselor. Portretul ei capătă o anumită substanță mai ales în volumul al II-lea. De altfel, istoria familiei Slătineanu (cu evocări câmpenești în stil Duiliu Zamfirescu) mi se pare a fi punctul de plecare al unui posibil roman de moravuri, independent de inextricabila intrigă din actualul Incognito. Al doilea fir epic autentic îl întrezărim în capitolul privitor la călătoria unei trupe de deținuți spre front. Este bine prinsă, aici, atmosfera de derută și violență a epocii, există, apoi, toate elementele care, dezvoltate, ar putea duce la crearea unui personaj veritabil, Matei Bogasieru (tot în volumul al II-lea). Romanul politic propriu-zis are o intrigă neverosimilă. Un savant român, Vrăbiescu, pregătește o formidabilă bombă termică de care se interesează mai multe servicii de spionaj. Partidul Comunist Român este de asemenea preocupat de experiențele aceluiși Vrăbiescu și trimite pe militantul Dima Tronaru să convingă pe profesor să înceteze cercetările sau, la nevoie (ceea ce se și întâmplă), să incendieze laboratorul de la Mija. Profesorul Vrăbiescu este răpit de Gestapo, apoi de forțele patriotice, Silvia, fata profesorului, este și ea sechestrată etc. Fapte multe, într-o înlănțuire vertiginoasă și cu o semnificație ce ne scapă. Comuniștii par (s-a observat de către critică la apariția primului volum) niște mușchetari moderni. Vasile Dănacul s-a infiltrat, sub numele de Armand Sachelarie, în cabinetul lui Ionescu-Tismana, subsecretar de stat la Interne, în guvernul Antonescu și, curios, nimeni nu-l suspectează. Armand devine, în scopuri subversive, evident, un condotier al saloanelor aristocratice, încurajează pe Gerda Hoffman, spioană germană, se plimbă romantic la Mogoșoaia cu o prințesă și

participă la întreținerea bunei condiții feminine a Evelynei, falsa mătușă. Judecate separat, unele episoade de narațiune polițistă (asasinarea dublului spion Arghirescu, căutarea de către Mizdrache și Ciripoi a unui volum de Flaubert în care se află codul unei rețele de spionaj etc.) sunt reușite, însă, în general, planurile romanului nu se articulează nici în volumul al doilea, și ideea polemică a cărții se dizolvă în cronică mondenă. Pot fi reținute, în afara capitolelor citate înainte, și câteva fișe caracterologice din lumea artistică și culturală a Bucureștiului.

Unele dintre ele sunt pamflete deghizate, în stilul cunoscut din Princepele. Adversarii literari ai autorului nu sunt nici de data aceasta cruțați. Este greu de zis ce va deveni Incognito, dacă prozatorul va reuși să detașeze un element unitar și semnificativ din această complicată cronică pentru a scrie un roman de la început până la sfârșit autentic, valorificând astfel însușirile epice ce-i sunt caracteristice. Acelea ce pot fi observate în cărțile lui fundamentale: Groapa, Princepele și un volum (selectiv) de nuvele.

George Călinescu

G. Călinescu și-a creat un concept de roman pe care romanele sale îl justifică numai în parte. Tânăr, recomanda (1932) o proză de atmosferă modernă și scrie, în același timp, un roman de factură lirică (Cartea Nunții), mai târziu propune formula balzaciană pe care Enigma Otiliei (1938) o respectă numai în parte. Bietul Ioanide (1953) și Scrinul negru (1960) depășesc și această tehnică epică într-o direcție pe care critica a explicat-o în chip diferit. Mulți consideră că fundamental și permanent la G. Călinescu este clasicismul, definit într-un eseu și aplicat, punct cu punct, în romane. Paul Georgescu face o demonstrație în acest sens (Polivalența necesară, 1967), dovedind că programul clasicist din Cartea Nunții este continuat, îmbogățit, dar niciodată părăsit în cărțile ulterioare. N. Balotă (De la Ion la Ioanide, 1974) consideră, dimpotrivă, că esențială la G. Călinescu este „umoarea ludică” și că înscrierea romanelor în formula clasicismului este posibilă „doar printr-o lărgire nemăsurată a acestui concept”. Și impresia, mai veche, a lui Al. Piru este că optica din Enigma Otiliei este depășită printr-o „formidabilă imaginație umoristică”. Alți comentatori apropie pe G. Călinescu din Bietul Ioanide și Scrinul negru de Thomas Mann și, în genere, de romanul modern de tip intelectual preocupat de

condiția creației, însă nici această filiație nu este pe placul tuturor. Modelele sunt căutate atunci în altă parte (Petronius, Rabelais etc.) cu încheierea că G. Călinescu a scris o carte (e vorba îndeosebi de Bietul Ioanide) care nu seamănă, prin tehnică și viziune, cu nicio altă scriere din literatura română.

Părerile nu se potrivesc nici în ceea ce privește viziunea romanelor. O parte a criticii (Ov. S. Crohmălniceanu, N. Balotă, S. Damian etc.) e de părere ca G. Călinescu n-are sentimentul tragicului, esențiale fiind la el caricatura, grotescul baroc, burlescul. Paul Georgescu observă, totuși, că în Bietul Ioanide mor șapte personaje și că „tragicul călinescian rezultă din conceperea caracterului ca destin” (vol. cit.). Nu departe de acest punct de vedere se situează și Ion Vlad (Romanul românesc contemporan, 1974): „Bietul Ioanide e un roman al tragismului existenței”.

Ce gândea G. Călinescu despre toate acestea putem deduce dintr-o scrisoare din 18 februarie 1950 adresată lui Al. Piru și publicată de acesta în Gazeta literară din 17 martie 1966: autorul a voit să scrie „un roman de analiză palpitant” în care toți eroii au, intenționat, probleme de conștiință și o concepție despre univers. Politicul lipsește cu desăvârșire din proiectul cărții, iar când documentul politic există „e doar un mijloc de a surprinde și a studia reacțiunile unei generații sedentare, absorbite în cultură (Ioanide, Hagienuş etc.), a vedea cum trăiesc spiritele academice timpurile furtunoase”. Tehnica epică nu interesează în chip special pe prozator. Studiind ființa morală a indivizilor, el nu neglijează epicul, și folosește uneori caricatura în scopul de a pune în valoare pateticul, sublimul, pastoralul. Căci, spune într-un loc G. Călinescu, dând o indicație posibilă despre structura romanului: „Arta e prin definiție o șarjă într-un fel sau altul, tragic sau bufon. Nu există un indicator care să ne arate precis linia normală a fenomenului”.

Scrisoarea citată este un document de primă importanță, totuși unele precizări ne pun pe gânduri. Ignoră G. Călinescu politicul, socialul, evenimentul într-un roman unde este vorba de o mișcare politică, de asasinate, ascensiuni și căderi sociale, este erosul tema esențială a cărții, cum iarăși prozatorul mărturisește?! Luând în serios confesiunile scriitorului, N. Manolescu decide că Bietul Ioanide „nu e un roman social, nu e romanul unei epoci istorice, dar o scriere cu

caracter abstract, un fel de conte philosophique". Alții, acceptând caracterul social al cărții, îi contestă profunzimea și justetea viziunii asupra istoriei politice, admitând că G. Călinescu a compus doar o galerie de fine portrete satirice nelegate între ele printr-o idee epică mare. În felul acesta, toate propozițiile critice au fost pronunțate și cine caută să se instruiască pe această cale în privința romanului rămâne stupefiat aflând că:

- 1) G. Călinescu are și nu are în același timp sentimentul tragicului;
- 2) a scris și n-a scris un roman social;
- 3) este și nu este clasicist
- 4) fiind în ochii unora profund și fundamental, rămâne în ochii altora superficial și himeric.

Adevărul este că G. Călinescu și-a făcut în privința romanului un program bazat în mare parte pe ideile realismului din secolul al XIX-lea la care adaugă ideea de clasicitate văzută în sensul lui Valéry: o conștiință critică în interiorul creației. Clasicul ar fi, în acest caz, un creator care observă și se observă în spirit critic. Balzacianismul este programatic în *Enigma Otiliei*, totuși, studiind cartea în raport cu acest concept, observăm că unele elemente nu concordă, creația modifică proiectul teoretic, structurile morale tradiționale (avarul, ambițiosul) trăiesc pe alt registru afectiv. Noutatea ar fi că G. Călinescu scrie un roman balzacian având, critic, conștiința balzacianismului, ceea ce presupune o detașare de obiect și o incapacitate de a trăi patetic și plenar în alte personaje, de a se transpune, cum se spune, în altă psihologie. Ironia, factor important în acest proces, permite introducerea unor structuri noi (cum este aceea a grotescului) într-o schemă narativă deliberat realistă. Numărul acestor rupturi în coerența epicului este sporit în *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, cărți construite printr-o adițiune de formule ce nu mai corespund, decât foarte vag, noțiunii de clasicism. A le judeca în funcție de un concept teoretic este totdeauna riscant, opera fiind deseori altceva decât proiectul ei. Schemele în artă sunt făcute pentru a fi trădate. Clasicismul este un concept estetic larg pe care G. Călinescu îl folosește și-l modifică în funcție de substanța cărților sale. Un număr de principii privitoare la roman vin de la Balzac, Flaubert și, în genere, de la realiștii francezi, modele pentru G. Călinescu ale genului.

Curios, criticul care întoarce de atâtea ori spatele vechilor convenții ale literaturii admite greu în privința romanului înnoirea structurilor. E cunoscută remarca lui despre balzacianismul lui Proust. Esențial (și etern) în roman ar fi, așadar, observația, nu schema, proiectul – simple tuburi goale trecute de la o literatură la alta. G. Călinescu rămâne din acest punct de vedere un „tradițional”: romanul este povestirea unei aventuri și are ca scop să fascineze cititorul prin pasiunile, ideile, evenimentele și peripețiile vieții, în timp ce un autor modern, înfățișând aventura unei povestiri, își propune să trezească pe cititor și să-l oblige la o lectură productivă a textului. Despărțirea aceasta este însă înșelătoare, cel puțin în cazul lui G. Călinescu, spirit sintetic, cu o filosofie ce își are rădăcina în neliniștea modernă, grec (a fi elin este bovarismul lui), adică creator, observator al vieții morale din unghiul unei mizantropii pozitive. Acuitatea reflecției și modul aproape brutal de a ataca ideea pe față fac din G. Călinescu un spirit foarte modern. În roman el nu are răbdare și nu acceptă umilința de a supune la obiect. Nu este, cu alte cuvinte, un analist pur. Autorul Bietului Ioanide are totdeauna ceva de spus, tema lui este mai importantă decât temele personajelor, vocea naratorului este mereu la suprafață, niciodată în subsolurile textului. G. Călinescu reprezintă, în fond, un fenomen de sincretism, arta lui romanească (fals obiectivă) se constituie din sinteza mai multor formule (și, cazul Scrinului negru, chiar „anomalii”) narrative. De aici vine impresia de vechime și, în același timp, de radicalitate modernă, de convenție și contestare (prin ironie) a convenției

Bietul Ioanide debutează cu o frază ce parafrazează începutul unui roman celebru: „Când Gaittany aminti lui Ioanide că a doua zi urmau să se-ntâlnească la cinci (s.n.) la ceaiul oferit de Safarian Manigomian, Ioanide protestă cu o vehemență crescândă”. Ioanide ar trebui, deci, să iasă la ora cinci, ca și cunoscuta marchiză, dar nu iese, sau iese, dar mai târziu, punând în calea acestei deschideri romanești tradiționale o serie de obstacole (pretexte) ce dovedesc plăcerea de a complica o schemă epică previzibilă. În acest stil „farcic”, plin de incidente și digresiuni, amestec de patetism livresc și ironie erudită (stil baroc mirific!) este scrisă întreaga carte. Nota burlescă, existentă și în teatrul lui G. Călinescu, nu tulbură totuși fondul serios al romanului care, în termeni simplificatori, s-ar putea spune că se ocupă

de condiția creatorului și, prin implicațiile spirituale ale subiectului, de mitul creației.

Autorul însuși face trimiteri în text (și reia observația în scrisoarea citată înainte) la Meșterul Manole, eroul cunoscutei balade. Arhitectul Ioanide ar fi, dar, creatorul modern care pentru a fonda opera eternă trebuie să accepte sacrificiul operei lui lumești. În baladă e vorba de soție și de pruncul nenăscut, potențial, în Bietul Ioanide cei jertfiți sunt copiii, Tudorel și Pica. Comparația nu trebuie dusă prea departe, pentru că drama se petrece în planuri diferite. Sacrificiul este în baladă un act voluntar, un legământ crud cu destinul, în Bietul Ioanide pierderea copiilor este mai degrabă un act de penalizare din partea istoriei, consecința unui determinism: pentru că ignoră evenimentul, accidentalul, trăind în iluzia creației absolute, arhitectul se dezinteresează de educația copiilor săi și-i pierde – la propriu – în niște împrejurări tenebroase. Mitul, dacă există, are în roman o implicație mai ales morală.

Problema creației ca mod de existență rămâne totuși în primul plan al cărții. În Bietul Ioanide majoritatea personajelor sunt ca în proza lui Gide și Huxley niște profesioniști ai ideii, modul lor de a exista este acela de a crea. Toți pregătesc o operă monumentală, au proiecte grandioase, a încheia opera capitală este preocuparea lor de căpătâi. Pomponescu lucrează la „catedrala neamului”, Gonzalv Ionescu urmărește în stil polițienesc lucrările de specialitate pentru a-și completa bibliografia științifică (opera este, în acest caz, un simbol derizoriu), Hagienuş e doctor în limbi orientale, descifrează inscripții și are în vedere lucrări importante de sinteză pe care, bineînțeles, nu le termină niciodată. Emil Conțescu lucrează fără grabă la un ierbar colosal denumit exicatum, Panait Suflețel întocmește un corp de inscripții latinești privitor la Dacia, aflat, iarăși, în stare de proiect... Nefiind creator, ci negustor, Safarian se mulțumește să adune opere de artă, e, cu alte cuvinte, un colecționar priceput și inspirat, opera lui se măsoară prin numărul mare de covoare orientale, sfeșnice și tablouri. Monumentul științific este, deci, obsesia tuturor, dar cu excepția lui Ioanide niciun alt personaj nu trece de faza de proiect. Hagienuş, Suflețel, Gulimănescu, Gaittany, Gonzalv, Ionescu, nu lipsiți de pricepere în disciplina lor, instruiți și erudiți, sunt, intelectualicește, sterili, incapabili să ajungă la sinteză și creație. G. Călinescu îi

sanctionează și altfel, făcând din ei niște indivizi lipsiți de imaginație, fricoși și oportuniști, simple măști într-un spectacol de tragi-comedie.

Singurul care trăiește pe toate planurile condiția creatorului este Ioanide, personajul privilegiat al romanului. Ioanide domină în toate chipurile romanul, celelalte personaje nu există decât pentru a marca prezența sau absența arhitectului definit de autor ca „un mistic patern”. Mistic Ioanide nu este, iubirile sale sunt foarte lumești, singura lui credință transcendentă este creația pe care o realizează parțial în mici construcții utilitare. Lipsa de austeritate în plan moral s-ar datora acestei obligații de a face lucruri mărunte mai prejos de posibilitățile lui (un chalet, un cavou, reparații de case vechi), când fantezia lui imaginează orașe în stil grecesc.

Justificarea este curioasă, argumentele nu sunt totuși de ignorat. Arhitectul crede că orașele noastre nu au stil și că omul crescut într-un cartier mizerabil dominat de case cu o înfățișare barbară e mutilat spiritual. Nici casele țărănești nu plac lui Ioanide, totul fiind mic, improvizat, fără sentimentul duratei. De aici vine impresia unei civilizații precare: „Civilizația noastră e făcută pentru a fi purtată oricând pe spinarea calului, nimeni n-are curajul de a pune piatră peste piatră și a întemeia ceva solid. Dacă mă nașteam în Illinois sau în Cambodge ai fi auzit de mine”. Obsesia lui Ioanide e, deci, stilul și toate proiectele lui tind să sugereze sentimentul de forță și demnitate umană. Admițând principiul „cetății radioase”, contestă totuși pe Le Corbusier pentru geometrismul lui sever. Ioanide vrea să fie un „grec” nutrit (anacronism semnificativ) de spiritualitatea Renașterii. Când primește comanda unei primării într-un cartier bucureștean se gândește s-o construiască în genul Campanillei din piața San Marco. Biserica însoțitoare e proiectată ca o construcție masivă de tendință neoclasicistă cu elemente de revoltă păgână („joc gratuit de linii severe”).

Personajul se definește astfel nu numai prin viața lui morală, ci, fiind om de artă, și prin gustul și concepțiile lui estetice. Pentru proza românească, timidă când e vorba de viața ideilor, modul acesta de a caracteriza individul este nou și profund. G. Călinescu a intuit bine că personalitatea omului modern nu poate fi separată de ideile pe care le cultivă și care-i ordonează, ca profesionist, existența. Curiozitatea în Bietul Ioanide e de a le afla în stare pură, netrecute, cum se cere de

obicei, prin psihicul personajului. Ioanide gândește și trăiește în lumea abstracțiunii ca într-un regim normal de viață, a emite un paradox, a complica mental adevărurile simple e modul lui de a fi. Mitică sau Costică discută politică la cafenea, întreaga lor individualitate se relevă în această conversație, Ioanide face în compania lui Butoiescu-Botticelli considerații despre stiluri și împarte oamenii în metafizici și fenomenali. E mai puțin personal, caracterizant modul acesta de a concepe existența și a te manifesta ca individ într-o lume plină de relații? În romanul tradițional de analiză (de la Adolphe până ia în căutarea timpului pierdut) personajele au timpul și mijloacele intelectuale de a se observa; a descoperi adâncimile și complicațiile psihologiei e preocuparea lor esențială. Intellectul e un vehicul, rareori obiect de studiu. Pentru a pătrunde în roman, ideile trebuie să îmbrace totdeauna o haină morală și să stea, prudente, în spatele faptelor psihice. Proza modernă înlătură această vasalitate, spiritul poate trece în primul plan al analizei, drama ideologică e tot atât de semnificantă ca și o dramă de ordin moral.

G. Călinescu nu separă total cele două planuri, lângă tema creației el introduce și erosul ca formă de manifestare existențială a personajului, însă și în acest plan punctul de vedere al creatorului triumfă. Dragostea e câmpul unde se manifestă disponibilitățile omului de excepție, socotit din această pricină amoral de ceilalți pentru că se abate de la legi. Însă Ioanide (și, evident, autorul lui) judecă faptele estetic, amoralitatea nu e decât atitudinea de detașare (libertatea) geniului. G. Călinescu reia aici formula prozatorilor esteți pentru care viața morală nu e decât terenul de experiență a frumosului refractar față de norme.

Mișcarea epică a romanului conduce spre această idee. Ioanide nu e nici tânăr, nici bătrân, s-a fixat într-o fizionomie fără vârstăși, fiind obsedat de monumentele pe care vrea să le ridice, nu ignoră frumusețile simple și trecătoare. E căsătorit și are pentru soția lui, Elvira, o stimă plină de cordialitate, ceea ce nu-l împiedică să trăiască mici aventuri în afara casei, cu justificarea că artistul caută în varietate un ideal unic și absolut. Spiritele cultivate simt o cutremurare când îl văd, modul lui de a se purta („patern și curtezanesc”) face bună impresie, femeii din generații diferite și-l dispută. Sultana, fiica lui Saferian, îl iubește focos și revendicativ, vrea să fugă cu el în Egipt, dar,

scandalizat de a fi îndepărtat de familie, arhitectul refuză. Ioana-Indolenta e rece și pasivă, Erminia e logodnica veșnică, ea iubește și așteaptă 25 de ani fără speranță, în fine, Elvira, soția, are față de Ioanide o afecțiune transcendentă. Când un indiscret, Gonzalv Ionescu, dezvăluie infidelitățile arhitectului, Elvira e rău impresionată și expediază pe imprudent. Ea trăiește cu modestie în umbra bărbatului și-i iartă, dumnezeiește, abaterile. „Ce om superior”, declară ea. Ioanide are, la rândul lui, un sentiment statornic față de Elvira, simbol al familiei. Toate aceste aventuri în stil cam apaș (reluăm expresia unui personaj) nu constituie decât pretexte pentru studiul, în chip stendhalian, al psihologiei în raport (sau prin oglinda) unui sentiment fundamental. Prin Erminia, G. Călinescu dă, de pildă, o fizionomie a fetei bătrâne, fixată într-o pasiune ce se golește, odată cu trecerea anilor, de conținutul ei arzător, dezechilibrant. Logodnica mistică devine o confidentă care discută cu înțelegere aventurile bărbatului și-i pune, cu inocență, sub pat oala de noapte peste care a așezat o broderie fină. Sultana e ipostaza pasiunii agresive, ascendența ei arabă (G. Călinescu introduce aici ideea fondului temperamental al rasei) o împinge spre manifestări de o mare ardoare posesivă, după care, potolită, se căsătorește din interes și devine bisericoasă și inclementă moral. Prin Ioana, prozatorul exemplifică ideea lui Gide despre feminitatea amorală. Cu ea Ioanide trăiește marital într-o locuință din incinta șantierului, însă aventura nu poate să dureze. Indolenta calcă pe nervi pe arhitect prin modul ei nesimțitor, comod de a se purta. Despărțirea este iminentă și femeia trece senină și indiferentă în brațele lui Pomponescu, adversarul lui Ioanide. Se poate deduce de aici că și pentru G. Călinescu femeile au numai temperament, nu și caracter. Elvira constituie o excepție, însă, să nu uităm, Elvira întruchipează pe Junona, adică familia, pasiunea conjugală. Pentru ea, instabilul Ioanide are un cult, într-o discuție cu devotata Erminia, el face deosebire dintre femeie (iubită) și soție, relevând rolul social și moral al celei din urmă: „iubita ca atare e imaterială, rostul ei este de a converti energiile spirituale ale omului, soția e altceva: ea e un sanctuar despre care bărbatul nu se destăinuie în public. Femeia de care îți vorbesc e totdeauna alta, e un eveniment viril profesional, un episod fulgerător. Un rapt, o inspirație, niciodată un fapt definitiv, pentru că formele din univers sunt inedite și ochiul e

mereu solicitat de inedit...". Teoria mulțumește pe Erminia care acceptă și ea ideea că misiunea cea mai de preț a femeii este să respecte și să stimuleze pe bărbatul de merit fără să-l terorizeze cu obsesiile ei.

E greu de dedus de aici o concepție mai profundă despre dragoste. Ideea familiei ca instituție sacră și a bărbatului care „caută mereu altceva” nu tulbură prea mult tradiția, solidă și complice la acest punct. Nu trebuie luate, cred, prea în serios aceste disocieri în jurul erosului, rostul lor în roman e mai degrabă acela de a justifica latura lumească a creatorului, aproape auster, altfel, dacă judecăm faptele moral. Căci, cu excepția episodului Indolenta, nimic nu e scandalos în comportarea arhitectului. Infidelitățile lui sunt niște jocuri fără urmări grave. În raport cu romanele balzacienne, unde iubirile devastatoare nu țin seama de nicio normă, Bietul Ioanide e un roman aproape cast. Destrăbălările acestui Don Juan al arhitecturii se petrec în afara capitolului citat, pe plan spiritual, vorbele o iau înaintea faptei care, în forma vulgar comună, este respinsă. Dragostea e pentru Ioanide o formă a vanității virile, o demonstrație de forță de seducție, necesară, crede el, creației. Teoria va fi larg expusă în Scrinul negru, unde orgia erotică (imaginară) capătă alte dimensiuni. Un lucru este sigur: un observator rece și impersonal al sentimentului erotic, G. Călinescu nu este în Bietul Ioanide. Femeia e luată ca punct de plecare în studiul altor laturi ale psihologiei (celibatul, femeia care îmbătrânește, femeia în stare de erupție a simțurilor) sub forme de obicei negative. Indolenta e, în fond, o femeie ușoară și frigidă, copie deteriorată a feminității reci, nordice, Sultana e o negustoreasă aprigă, cu sângele în flăcări, căzută repede în manii burgheze, totalitare. Romancierul o va discredita definitiv în Scrinul negru, înfățișând-o mare și diformă, cu mustăți care-i amenință buzele late și unsuroase. Alte femei, ca madame Farfara, Smărăndăchioaia sau cele două Pomponescu, mama și soția, când nu intră în categoria fără speranță a babelor, cad cu siguranță în aceea a colportoarelor, foarte prolifică în cărțile lui G. Călinescu. Dar prozatorul tulbură încă o dată lucrurile aducând în discuție un alt personaj, Pica, pentru a ilustra iubirea paternă, lângă cea curtezanescă, exercițiu analitic și spațiu de recreație spirituală pentru creator.

Există, așadar, un Ioanide curtezanesc – adorat, solicitat de

femei, conștient de puterea lui de seducție și, prin aceasta, narcisic și superficial senzual în limitele, totuși, unei decențe funciare, și un alt Ioanide, al subtextului, bun familist, sentimental patern, îndrăgostit de Pica, fiica lui, imagine a juvenilității pure și eterne. Cel dintâi trăiește la suprafața rândurilor și umple romanul cu povestirile lui cam mexicane, simple scorniri cele mai multe, preocupat în orice caz peste marginile îngăduite unui creator adevărat de succesul monden. Fixat într-o fizionomie asemănătoare cu aceea a lui D'Anunnzio (sugestia atitudinii estete este și în acest chip avansată), arhitectul vrea să exceleze în toate, simpla lui apariție în societate tulbură conștiințele și schimbă cursul conversației. Femeile de față se regroupează în jurul „impecabilului Ioanide”, care, pentru a boicota moda și a evita complexul părului cărunț, se rade pe cap. Amănuntul nu diminuează forța de iradiație a bărbatului, prietenii ca și dușmanii îl găsesc remarcabil în toate. „Ce om original!” mărturisește Angela Valsamaky. „Ioanide epicureu – strigă cu o ciudă plină de admirație Panait Suflețel – Ioanide umblă după femei. El e Ahile în veșnică expediție erotică, filozoos, iubitor de viață” ...

Paginile care narează toate acestea sunt cele mai superficiale din roman, o impresie stăruitoare de neautenticitate își face loc pe măsură ce citim, amuzați, fermecați chiar de limbajul superior metaforic al cărții, comentariile naratorului despre isprăvile erotice ale lui Ioanide. O ironie abil strecurată în text ar fi ridicat prestigiul acestor pagini și ar fi întărit nota de teatralitate (ingenuă sau voită) a personajului. Geniul este distrat, spune enormități pentru a stârni protestul spiritului comun, geniul nu respectă eticheta, politețea, bunul-simț burghez și, prin aceasta, el stârnește ura unor indivizi mediocri și disciplinați ca Pomponescu, geniul, pe scurt, se joacă, participă la un spectacol în care toți, buni și răi, iluștri și obscuri, intră în cele din urmă. Rolul lui este de a agita, prin contestarea locurilor comune, spiritele dispuse să ia existența așa cum este, în spiritul unei comode fatalități. Un accident vestimentar (căderea unui nasture de la cămașă) este pentru Ioanide un prilej de protest cosmic: nu vrea să iasă din casă la ora cinci, pentru a participa la ceaiul de la Saferian, deoarece excesul de iarbă din curtea negustorului de covoare îi trezește imaginea extincției și, prin asociere, a cimitirului (geniul are oroare de expansiunea vegetalului, amenințare eternă pentru marile

monumente); alt argument ar fi că Saferian servește totdeauna ceaiul în cești preistorice (geniul are teamă de lucrurile vechi, ele deșteaptă ideea dispariției civilizațiilor, idee, iarăși, inacceptabilă pentru un arhitect care construiește cu sentimentul eternității în față); intrarea cu coloane de tencuială nouă face, apoi, rău lui Ioanide; aceasta vrea să spună că trăim în provizorat, suntem mereu la început, n-avem tăria de a duce proiectele până la capăt, ridicăm numai până la acoperiș, ceea ce e demoralizant pentru un constructor care gândește la marile stiluri revelate în opere finite, perfecte. Refuzul de a vizita pe Saferian e, în fine, justificat de arhitect prin imposibilitatea de a contempla apusul soarelui. Crepusculul îi dă sentimentul că trăim pe o mărgea rotitoare, și ideea de a ridica monumente pe o planetă instabilă e pentru un arhitect de neacceptat. Supărările dintre Ioanide și Elvira au, tot așa, o notă de simpatică farsă, Ioanide observă îngrozit că muștele au depus impurități pe un lampadar și trage la răspundere pentru această faptă pe M-me Ioanide prelungind supărarea săptămâni întregi după care, uitând incidentul, trece la un regim normal de relații, până când un nou amănunt derizoriu (solicitarea unei lămâi cumpărate cu o lună în urmă, de pildă) trezește noi valuri de suspiciuni.

Geniul, vrea să spună autorul, e gratuit, iritațiile lui sunt neînțelese, cauze mărunte, ilare determină uneori fabulații enorme. Câtă vreme lucrurile rămân pe acest plan imaginar personajul este simpatice, gesturile lui nefirești sunt acceptate de cititor, atras el însuși într-un spectacol de idei paradoxale, spuse cu o prefăcută ingenuitate. Faptele se tulbură îndată ce această complicitate dintre personaj și lector, lipsită de suportul ironiei, dispare. Autorul nu mai face niciun efort pentru a menține treaz acest interes, gesturile personajului devin din ce în ce mai puțin verosimile. O enormă acumulare de excentricități ridică un semn de întrebare asupra sensului și profundității spectacolului. Creatorul (Ioanide) face gesturi nedemne de condiția lui, pasiunile lui lumești sunt prea facile, latura curtezanescă a personalității începe să umbrească pe cealaltă, mai profundă, de ordin spiritual. Nu amoralismul, de care s-a scandalizat critica, supără în Bietul Ioanide, ci absența de la un punct al narațiunii a unui spirit de verosimilitate în ordinea faptelor. S-a făcut observația că, fiind un roman de idei, și nu un roman psihologic sau social, Bietul Ioanide nu implică problema obiectivității și a coerenței psihologice.

Eroare. Orice proză, chiar și cea fantastică, respectă o coordonare a planurilor și nu contrazice în chip absurd raporturile normale ale existenței (cazul literaturii absurdului este special). Nuvelele lui Poe sunt construite prin exacerbarea deducției raționale. Fantasticul modern (Stăpânul inelelor, capodopera lui Tolkien, e un exemplu) instalează un mecanism de determinări raționale într-un univers utopic.

Nu e, apoi, adevărat că Bietul Ioanide e în afara preocupării de studiu psihologic. Interesul pentru resorturile vieții interioare este la tot pasul subliniat în roman, și în acest caz o elementară coordonare între faptele aceluiași personaj trebuie să existe și ea există, realmente, în multe planuri ale narațiunii, dându-i coerență și soliditate. Impresia că jocul a devenit arbitrar și că prozatorul nu mai ține în niciun fel seama de legile epicii apare, încă o dată, în expansiunile erotice ale lui Ioanide. Ingenuitatea geniului dispare, spectacolul devine, prin juxtapunere de fapte bizare, incredibile, o bufonerie lipsită, prin absența spiritului critic, de subtilitate. Ioanide curtezan e, să spunem limpede, cam farfaron, geniul ia fără voia prozatorului înfățișarea unui miles gloriosus rătăcit în saloanele bucureștene. Pe scurt, creatorul își trădează tema, geniul începe să fie suspectat de frivolitate, personajul pierde, prin acumularea de sublimități, identitatea literară atât de viu marcată la alte nivele ale romanului.

Erosul, avea dreptate Schopenhauer, este și pentru geniu un adversar primejdios. El dereglează totul, răstoarnă ierarhiile valorilor și stimulează la om sentimente inferioare, ca trufia, narcisismul, frivolitatea. G. Călinescu dă însă noțiunii mai multe accepții. Surprinzătoare este aceea a paternității. Ioanide, curtezanul încercat de demonul vanității, ar fi în realitate un părinte îndrăgostit de fiica lui, Pica, în care concentrează toate nuanțele iubirii. Sultana intuiește la arhitect „profunda rană paternă” și se retrage consolându-se cu pozitivul și mediocrul Demirgian. Introducând această perspectivă, G. Călinescu readuce romanul la tema lui fundamentală, creația, și prin aceasta cartea revine la tonul ei profund. Arhitectul are doi copii, Tudorel și Pica, de a căror formație morală nu se îngrijește, considerând că personalitățile se structurează singure în libertatea unei ambianțe pozitive. Un creator nu se cade să umble cu nuiaua în mână și să admonesteze la fiecare pas abaterile copiilor. Copiii cresc

mari și sunt atrași într-o mișcare politică de dreapta care contestă, între altele, generația lui Ioanide căzută în paralizie morală din cauza excesului de cerebralitate. S-ar profila, atunci, cunoscutul conflict între generații.

G. Călinescu nu insistă, totuși, în acest sens, neînțelegerea dintre Ioanide și copiii săi implică o chestiune mai profundă. Tudorel a ajuns un „carbonaro” și se lasă bătut cu vergeaua pe spate pentru vina de a nu fi fost discret, participă la un asasinat politic (uciderea inofensivului profesor Dan Bogdan) și este trimis în fața plutonului de execuție. Pica se îndrăgostește de „un Mirabeau de Dunăre”, Gavrilcea, individ tenebros cu o față ciuruită de vărsat, căpetenie legionară. Pus la curent, Ioanide intervine, închide pe tânăra înflăcărată în odaia devotatei Erminia; inutil, Pica fuge și se refugiază cu Gavrilcea într-un cavou la Bellu, nu altul decât acela construit de arhitect pentru Hagienuş. Fata cade răpusă de gloanțele poliției în timp ce Gavrilcea se retrage. Moartea copiilor trezește în Ioanide simțul paternității, și la temelia bisericii pe care el o construiește are sentimentul de a zidi, ca Meșterul Manole, umbra Picăi și a lui Tudorel. Simbolul e străveziu și, cum procedează și în alte privințe, prozatorul îl explicitează: „Gluma semiserioasă făcută de Ioanide cu privire la templul pe care nu s-ar fi dat înapoi să-l construiască pentru Ioana se transforma într-o intenție precisă cu privire la Pica, printr-o deplasare de la profan la sacru. Ioanide realiza mental dubla viziune a femeii din Amor sacro e amor profano de Tișian, oprindu-se acum la imaginea pudică”.

Lângă mitul creației stă, așadar, din nou mitul erotic. Ioanide ar fi vrut să ridice un templu în onoarea Indolentei (simbol al amorului profan, curtezanesc) și sfârșește prin a zidi, cu adevărat, o biserică în care îngroapă imaginea iubirii sacre și purificate pentru Pica. Substituirea tulbură, și G. Călinescu, care nu lasă nimic nelămurit, face o trimitere la Freud pe care îl tratează de „mare dobitoc”: „o fiică sărutând pe tatăl său îl răpește de pe solul fiziologiei, aducându-l la sentimentul de gravitate paternă”. Analogia neinspirată și judecata dură se opresc aici, romanul începe să fie dominat din nou de tema creației. Moartea nu schimbă, în fond, nimic în mentalitatea lui Ioanide, singura deosebire este că arhitectul, ratând ca părinte, încearcă să se realizeze în planul creației. Aici îl așteaptă însă alte încercări. Biserica pe care o construiește trezește invidia și protestul lui Pomponescu și al

grupului său, și o broșură publicată ad-hoc (aluzia la reacția pe care a stârnit-o apariția Istoriei literaturii române e limpede!) arată pe Ioanide ca profanator al spiritului național și corupător al tinerei generații. Biserica este, totuși, ridicată și, culmea ironiei, ea devine fără voia lui Ioanide lăcaș de închinare pentru Centurioni. Portretele lui Hangerliu și Tudorel (asasinii lui Dan Bogdan) sunt așezate în biserică și tineri cu chipuri întunecoase, vindicative trec prin fața lor cu lumânări în mână. Creația, vrea să spună autorul, e îndepărtată de la menirea ei. Sacrul e profanat, dintr-un templu în cinstirea unei iubiri sublimite și a unei dureri paterne, biserica devine loc de adunare pentru niște indivizi care cultivă pe față violența și moartea spiritului. Artistul concepe și circumstanțele decid asupra creației. Biserica mai suferă o metamorfoză, din mâinile centurionilor ea trece în posesia prințesei Hangerliu, care o transformă într-o ctitorie personală. S-ar putea spune că Ioanide ratează și pe acest plan (arhitectul se confesează în acest sens lui Tudorel în închisoare), dacă n-am ști că opera rămâne indiferent de circumstanțele degradante, că sacrul subzistă și în profan. Evenimentul nu zdruncină spiritul lui Ioanide și nu-i modifică modul de a fi. Singura schimbare este aceea de a deveni un „stareț sociabil”, un însingurat care caută societatea. Aceasta vrea să spună că artistul se înstrăinează, fatal, de opera lui, că accidentele biografiei nu tulbură liniștea spiritului. Destinul operei începe să fie independent de acela al creatorului, supus, omeneste, la altfel de încercări. Aduși pe lume, Pica și Tudorel scapă de sub determinarea tatălui, construită – biserica devine un instrument de propagandă în mâinile unei formațiuni politice detestabile. Bietul Ioanide prefigurează astfel, prin mijlocirea unui epic adeseori precipitat, rocambolesc, un itinerar spiritual: existențialul (drama paternă, erosul) se convertește în creație, iar creația capătă, sub presiunea evenimentelor, attribute sociale.

În privința erosului nu au trecut neobservate unele simetrii cu Enigma Otiliei. G. Călinescu însuși notează undeva că Ioanide corespunde lui Pascalopol, Tudorel lui Felix, iar Pica, printr-un sincretism îndrăzneț, Otiliei. Tudorel e prea tânăr și nu înțelege, întocmai ca Felix, complicațiile sufletului feminin. El vrea să fie, de altfel, om al faptei, și-și disprețuiește în ascuns tatăl pentru slăbiciunile lui erotice. Singurul care prețuiește cum se cuvine eternul feminin e

bărbatul matur, Ioanide, un Pascalopol obsedat de o operă ce întârzie să se nască. Analogia Pica-Otilia este numai până la un punct posibilă. Otilia e simbolul feminității misterioase, imprevizibile, Pica e tinerețea dezorientată, în stare să înnobileze un gladiator, pretext în cele din urmă pentru o iubire sacră, paternă. Dintre aceste personaje, singurul care are o identitate literară mai precis conturată este Ioanide, Creatorul, intrat până la gât în complicațiile vieții. Pica e un simbol palid în schema narațiunii, chipul ei trăiește mai ales în amintirile tatălui. Tudorel figurează o rătăcire și o obstinație ideologică, fondul lui psihologic se întrevade greu prin zăbrelile unei doctrine aberante. Tatăl (Creatorul) își domină copiii și, ca mitologicul Cronos, îi devorează după ce îi naște.

Prin Tudorel, Pica, Pomponescu firele romanului duc la realitatea politică a vremii. În ciuda convingerii autorului („politicul în intenția mea lipsește cu desăvârșire”), Bietul Ioanide îmbrățișează materia actualității și pune spiritele intelectuale abstrase de genul lui Ioanide să se confrunte cu ea. Ioanide disprețuiește viața politică, ignoră cu obstinație evenimentul (află cu întârziere de căderea Varșoviei și nu cunoaște harta politică a Europei), sistemul lui de relații ocolește combinația mărunță, profitabilă. Creatorul se ferește, deci, să stea prea mult în zonele joase ale vieții pentru a nu-și pierde lumina (simbolul îl aflăm tratat pe larg în Șun). Însă politicul se manifestă acolo unde arhitectul s-ar aștepta mai puțin: în relațiile dintre el și copii. Tudorel intră într-o formație politică extremistă (centurionii), conspiră, ia parte la un asasinat și lasă un testament unde toate valorile în care Ioanide crede (cultul artei, prestigiul rațiunii, imperativul etc., etc.) sunt contestate. Tudorel are oroare de cărți și recomandă trăirea directă, aventura, fapta, umiliința în uniformitate („voluptatea noastră e de a trăi cu numere de ordine”), verificarea curajului prin experiența morții.

Regăsim aici idei din eseistii din deceniul al IV-lea traduse, epic, într-o narațiune polițistă cam tenebroasă. Conjurații asasinează cu stilete furate dintr-un muzeu, se întâlnesc în cavouri, umblă deghizați în sutane și fac presiuni morale asupra unor indivizi slabi și inofensivi ca Suflețel, Hagienuş, Gavrilcea, căpetenia centurionilor, are o biografie cu multe puncte obscure, intelectul lui elementar fascinează, inexplicabil, spirite mai fine, ca Pica și Tudorel de pildă. Carababă,

actor fără talent, vrea un teatru adevărat, trăit și bagă pumnalul într-un pașnic profesor de fizică pentru a se releva prin forță. Pus mai târziu cu adevărat în fața morții, se poartă lamentabil. Reputația altui conjurat, Max Hangerliu, vine din imensa lui grosolănie. Aristocrat, Hangerliu împușcă francul prin redacții și înjură țigănește în saloane. În fața plutonului de execuție sfidează, cere un antiseptic pentru o zgârietură la deget și se arată scandalizat că nimeni nu se oferă să-i bată cuiul din pantof. Modul lui de a se remarca e acela de a fi, cu voluptate, mitocan. Prin el și Hangerloaica, G. Călinescu face psihologia aristocrației neaoșe (există în Bietul Ioanide intenția de a surprinde psihologia mediilor profesionale și a claselor!) și dă o idee despre complicitatea ei politică. Max, moștenitorul ipoteticului tron voievodal, se lasă condus din umbră de fanaticul Gavrilcea și participă cot la cot cu Carababă și Munteanu, indivizi rudimentari, la săvârșirea unei crime preventive. În sistemul de simboluri al romanului, el ilustrează, dimpreună cu Tudorel, Gavrilcea etc., categoria pragmaticilor, opuși în toate privințele omului metafizic, creator, abstras în liniștea spiritului, ca Ioanide. Pragmaticii înțeleg existența numai prin întâmplările zilnice, văd fenomenal și nu judecă niciodată din perspectiva universalului. Recomandă „spiritul de corp” care justifică violența împinsă până la formele ei extreme, asasinatul. Pragmaticul, în accepția lui G. Călinescu, e, deci, o negație a creatorului care judecă lumea din unghiul absolutului și cultivă, în existența imediată, toleranța și idealul vieții active („a ridica terme, a face diguri, a vedea piese de teatru, a discuta sisteme de filosofie, aceasta e viața oamenilor superiori”). Ioanide și Tudorel, tatăl și fiul, întruchipează două moduri de a înțelege existența și, ca expresie superioară a ei, arta: unul construiește cu sentimentul că opera înfruntă neantul, celălalt vrea să distrugă totul grăbind opera neantului. Tatăl pune spiritul geometriei la temelia vieții (geometria simbolizând rațiunea și tendința de perfecțiune!), fiul crede în puterea instinctului și, confundând crima cu eroismul, își creează o morală bazată pe un echivoc nietzscheanism. A apropia revolta lui Tudorel de spiritul omului revoltat de tip existențialist (operație ce s-a făcut în critică), mi se pare a contrazice sensul real al cărții. E îndoielnic, de exemplu, că G. Călinescu s-a gândit să sugereze prin aventura centurionilor „ideea de trăire spirituală”.

Tendința e, dimpotrivă, de a o caricaturiza. Gavrilcea „fanatic al

ideii", „filosof al neliniştii existenţiale", cum, iarăşi, s-a spus? Greu de imaginat. Căpetenia centurionilor reprezintă prin elementaritatea intelectului său o negaţie principială a spiritului şi, înfăţişându-l străin de orice preocupare speculativă, brutal şi obstinat în rău, G. Călinescu a voit să dea o idee despre înfăţişarea morală a unei doctrine politice. Tudorel indică o altă nuanţă, spiritul lui e mai aproape de meditaţie, însă eroarea de cultură şi fanatismul politic fac din el un criminal asemănător lui Carababă şi Gavrilcea.

La apariţia romanului s-a adus lui G. Călinescu învinuirea că manifestă îngăduinţă faţă de acest personaj, Tudorel părând unora simpatic tipologic. Reproşul ascunde o confuzie de planuri. Tudorel e fiul lui Ioanide şi, privind lucrurile din perspectiva celui din urmă, G. Călinescu s-a ferit să ridiculizeze trăsăturile tânărului. El face din Tudorel un exaltat rătăcit pe un drum primejdios. Testamentul rezumă o orientare spirituală şi politică şi, în termeni generali, vrea să indice o concepţie privitoare la moarte, dragoste, viaţă. E totodată, documentul unei „psihoze juvenile", cum notează undeva prozatorul care, privind lucrurile în adânc, a evitat să scrie un pamflet. Pamfletul, desenul grotesc intervin în celelalte cazuri.

Ca personaj literar, Tudorel nu-i, totuşi, memorabil, studiul psihologiei lui este sumar şi, în comparaţie cu alte nume care trec prin carte, figura lui se pierde repede din vedere. El reprezintă, ca şi Pica, un punct de referinţă pentru Creator (Ioanide) şi, în schema socială a romanului, e simbolul inteligenţei juvenile care se subordonează lamentabil spiritului elementar agresiv.

Un loc important ocupă în Bietul Ioanide indivizii „putrefiaţi de cultură", opuşi prin negaţia ideii de creaţie lui Ioanide, odioşi în acelaşi timp şi în ochii celor care ca Tudorel, considerând cărţile nişte mortăciuni, urmăresc actul finalizat, fapta. Panait Sufleţel, Gulimănescu, Gaittany, Dan Bogdan, Hagienuş etc. intră în această categorie, cea mai vie sub raport literar. Darurile epice ale lui G. Călinescu găsesc aici un câmp fertil de desfăşurare şi, prin împletirea de comic şi serios, portretele sunt excepţionale. Ele indică o natură morală şi o poziţie, cum am semnalat deja, faţă de condiţia creatorului. Cu ei, sau prin ei, G. Călinescu realizează un roman al măştilor, ingenios, de o mare profunzime comică. Sufleţel, Gulimănescu, Gonzalv Ionescu etc., sunt, în strategia naraţiunii, nişte păpuşi cu idei fixe şi o

vorbie dominată de automatisme.

Gonzalv e obsedat de o catedră universitară, întreaga lui viață interioară e subordonată acestui ideal. Geanta umflată cu fișe bibliografice și memorii de activitate constituie semnul acestei năzuințe aflate într-o permanentă, aprigă pândă. Suflețel vrea direcția unui muzeu, Gaittany o sinecură cu automobil, Hagienuş recurge la stratageme uliseene pentru a dejuca intențiile copiilor, Emil Conțescu păstorește peste un sat de rubedenii plasate în toate partidele etc. Ei apar de la început închiși în obsesiile lor mărunte și niciun fapt care să indice o modificare sau o latură misterioasă, neștiută a ființei lor morale nu intervine până la sfârșitul cărții. Ori de câte ori apar pe scenă, spun aceleași vorbe și fac aceleași gesturi. Gaittany râde gradat și consultă discret ceasul, Pomponescu e solemn și afabil, Suflețel într-o eternă impaciență etc. Folosind o formulă ce s-a aplicat și altor cărți, s-ar putea zice că Bietul Ioanide e un roman carnavalesc, un roman în care măștile au o jumătate a feții gravă și cealaltă ilară. Totul depinde de unghiul din care le privești. Hagienuş ilustrează mai bine decât alte personaje această dualitate în familie, el este o victimă a copiilor lacomi, nesimțitori față de vocația superioară a tatălui, savant orientalist reputat și colecționar de opere inestimabile. Hagienuş e un rege Lear hărțuit și șantajat de copii. Aceasta ar fi partea tragică a personajului. Același Hagienuş ține însă în casă o ladă cu osemintele soției și speculează profitabil cavoul pe care l-a construit pe bani puțini Ioanide. E, în afară de aceasta, avar, maniac, suspect de imoralitate, căci s-a încurcat cu o guvernantă care trece de partea copiilor și-l spionează prin gaura cheii. Regele Lear e de altfel un conformist viclean; pus de Pomponescu să scrie un articol critic la adresa lui Ioanide, îl scrie și-l publică arătându-l, în prealabil, lui Ioanide. Tragicul (intelectualul terorizat de familie, dependent de putere, în veșnică instabilitate economică) trăiește în complicitatea grotescului și se lasă copleșit în cele din urmă de el. Ideea rotației măștilor apare și altfel sugerată în roman. Pe Ioanide îl neliniștește dinamica cerească, apusul soarelui dându-i, de pildă, senzația insuportabilă de a fi veșnic „în călușei”.

Smărăndăchioaia, care în roman are rolul unui agent de legătură, înțelege viața ca „un carnaval continuu”. M-me Farfara are, tot așa, din perspectiva genealogică o viziune carnavalescă a istoriei:

destinele apar și pier într-o învârtire nebunească a familiilor. E, de altfel, o intenție epică mai generală în romanul lui G. Călinescu de a înfățișa personajele de fond în grupuri. Suflețel, M-me Farfara, Gulimănescu, Gonzalv Ionescu, Hagienuş, Smărândache și Smărândăchioaia nu apar niciodată singuri sau foarte rar și atunci au tendința de a se lipi de un cerc. Ei trăiesc în grup (spre deosebire de Ioanide care este totdeauna singur) și-și pierd orice individualitate îndată ce se desprind de el. Gaittany e oscilant, intră sau iese din cerc, rolul lui în carte e acela de a colporta. Un personaj itinerant, cu obligații mondene multiple, de unde deprinderea (și plăcerea) de a circula în trăsură sau automobil. Din aceeași categorie fac parte și M-me Farfara și cuplul Smărândache-Smărândăchioaia, cu tendința, totuși, spre statornicie. M-me Farfara e, în primul rând, un agent istoric, ea face legătura dintre generații și, coborând în trecut, stabilește filiațiile, întocmește arborele genealogic, păzind cu devotament absolut puritatea sângelui aristocratic. Mai burghez, cuplul Smărândache-Smărândăchioaia duce vești dintr-un loc în altul, trecând ușor peste adversități, bariere sociale. El informează, de pildă, pe Pomponescu despre mișcările lui Ioanide. Gulimănescu e specializat în știri rele.

Conțeșcu trăiește într-o mare familie cu legături colaterale bine ordonate, e șeful, putem spune, al unui clan cu o putere absolută în administrația învățământului universitar. Puterea de absorbție a clanului e mare, cine vrea să parvină în disciplina controlată de Conțești trebuie să devină ginere, cumnat, cuscru etc. lăsând alte veleități deoparte. Nefericitul Gonzalv Ionescu își dă seama că nu poate ajunge la o catedră universitară decât în acest chip și e pe punctul de a-și lăsa nevasta și cei trei copii pentru a se însura cu o Conțeșcu. Numai moartea împiedică această nelegiuire. Alte personaje, cele din jurul lui Saferian, formează de asemenea un grup unde arta și negustoria merg mână în mână. Grupul se constituie nu după afinități morale sau spirituale, ci pe bază de interese. Musafirii lui Saferian, notează prozatorul, erau „niște inamici care aveau nevoie unul de altul”. Ei se detestă cordial, se bârfesc, își fac reciproc servicii, pândesc posturi rentabile, adulează puterea (Pomponescu), au aceleași obsesii (să stea la adăpost de evenimente și să pregătească monumentul științific) și cam aceleași cusururi: sunt fricoși, conformiști, incapabili

să ducă la capăt opera capitală la care năzuiesc. Romancierul citește în această substituire de planuri un semn al vieții moderne. Titlurile academice au luat locul vechilor dregătorii. Gonzalv Ionescu, Hagienuş, Sufleţel etc. putrefiaţi de cultură”, vor să parvină în ierarhia universitară, să obțină sinecure bine retribuite şi, pentru aceasta, au nevoie de relaţii, protecţii etc. Viaţa în grup facilitează realizarea acestor ambiţii.

Dincolo de acest aspect social este şi altul, de ordin moral. Colonia este forma de existenţă a organismelor inferioare, şi, voind să sugereze o viaţă morală fragilă, complementară, G. Călinescu pune personajele să stea laolaltă. Personalitatea individului nu se înţelege decât prin raportare la structura generală a grupului. Luaţi separat, Sufleţel, Gulimănescu, Gonzalv Ionescu sunt plăţi şi inofensivi, în ceată ei capătă forţă şi culoare. Prozatorul îi observă în câteva cazuri şi individual, dând nişte portrete memorabile. Balzacianismul, până aici comprimat, dispersat, revine în cazul celor trei dioscure în toată plenitudinea lui. G. Călinescu dă indicaţii topografice, face portretul fizic şi moral al casei, descrie curtea, pivniţa, înfăţişează programul zilnic al personajului, neuitând să noteze meniul de la micul dejun, schimbările vestimentare, intrările şi ieşirile persoanelor străine etc. Omul este personalizat prin obiectele pe care le frecventează, secretul fiinţei lui poate ieşi la iveală prin consultarea listei de bunuri materiale. Gulimănescu e profesor la Facultatea de Drept şi, pentru a marca originea lui ţărănească şi tendinţa de acumulare în ordine materială, romancierul face întâi un recensământ amănunţit al curţii: „Înfăţişarea locuinţei sale de la oraş era dintre cele mai curioase. Curtea, foarte lungă în adâncime, ca şi aceea a lui Dan Bogdan de alături, era totodată suficient de largă ca să cuprindă pe o latură şi în fund nişte şoproane bine întocmite, comode ca o galerie. Totul în curte era în cea mai perfectă regulă. Dar, fiind vorba de casa unui intelectual, surprindea prezenţa unor obiecte insolite: de pildă, vreo zece poloboace noi de stejar sub şopron, o căruţă nouă, lustruită ca o trăsură, stocuri – cu mult prea voluminoase pentru uzul casnic – de bucăţi de teracotă pentru sobe, rafturi de olane, bidoane noi de metal, aşezate unele peste altele ca într-un depozit de fierărie, straturi de cherestea, trei mosoare mari cu furtunuri de cauciuc, ce nu păreau destinate stropitului, ci tragerii vinului din căzi, pulverizatoare Vermorel, coli de tablă de zinc.

Afară de aceasta, în cotețe bine fasonate, patru porci obezi și gușați grohăiau profund, priviți de afară de câțiva iepuri albi ce circulau în libertate. Și-ca un paradox – aproape de intrare, încolăcit ca un șarpe, se vedea un lanț puțin ruginit, terminat cu o ancoră moderată de iaht sau de barcă cu motor. Toate aceste obiecte aveau epica lor, în discordanță cu purtarea obișnuită a lui Gulimănescu în societate. Oamenii au secrete neprevăzute, și adesea podul ori pivnița spun mai mult decât actele de stare civilă” (pag. 242). Individul are, vasăzică, o profesiune intelectuală, se poartă cu discreție și eleganță în societate, iar acasă crește porci și închiriază locuința unei mișcări politice pe care, pe față, o detestă. Gulimănescu e deci lacom de avere și poltron. Suflețel își începe ziua cu lectura unui text grec sau latin, pe care îl interpretează în fața soției sau a mamei sale. Poartă o cămașă groasă de pânză țărănească și, după ce soarbe o gură de lapte și înghite o prăjitură din mormanul pregătit de Cara uxor, Aurora, recită hexametri din Homer. Pe la 9 se așază la masa de lucru, dar fără grabă, având oroare de munca obligată. Lucrează, se știe, la o operă esențială (Corpul de inscripții) și la cea mai mică piedică bibliografică intră în panică, cere informații din străinătate, consultă alți specialiști etc. Suflețel e, deci, exigent și leneș, cu alte vorbe: steril, mulțumit de situația lui în ciuda agitației exterioare. Face zilnic un turneu pe la instituțiile culturale în vederea postului pe care îl vânează, trece, apoi, pe la Capșa și alte localuri pentru a prinde pulsul evenimentelor. Simbolul acestei neliniști itinerante e caduceul pe care Suflețel îl poartă totdeauna cu el. E, ca și Gulimănescu și Dan Bogdan, descendent de țăran, fără frică însă de civilizație. Toți sunt cumularzi, sinecuriști și, ca personajele caragialești, au, la altă treaptă de instrucție, mistica schimbărilor. Apropierea de miticism, în ordine morală, e susținută și de alte amănunte. Dan Bogdan și Andrei Gulimănescu locuiesc pe aceeași stradă în două imobile absolut identice așezate unul lângă altul. Ca Lache și Mache, personajele lui G. Călinescu așteaptă totul de sus (condiția lor comună e aceea de solicitanți veșnici!) și invectivează guvernul ca intransigentul Conu Leonida pentru cauze absurde. Izbitoare este apoi asemănarea în ceea ce privește structura morală a personajului. Când Dan Bogdan e asasinat, Suflețel nu mai iese din casă sau doarme pe la rude, având, notează romancierul, o „spaimă funambulescă”, „delirul impacienței”. Mai târziu scrie articole

favorabile mișcării și-și plasează soția prin mijlocirea Hangerloaiei într-un post bine remunerat. Gonzalv Ionescu suferă de catedromanie, cercetează zilnic rubrica de decese și face vizite profesorilor de specialitate interesându-se, discret, de sănătatea lor. Când Ermil Conțescu dă semne de boală, Gonzalv se instalează în casa geografului și, întrucât Conțescu nu se decide să moară, Gonzalv dă semne de impaciență și moare de supărare. Soluția e de mare efect în roman, G. Călinescu recurge la deznodământul tragic pentru a sublinia comicul unei ambiții păguboase. Măștile mor fără glorie sau trăiesc închise în automatismul lor moral. Dan Bogdan moare cu fața spre canalul de scurgere al străzii. La anchetă i se descoperă în buzunar o cutie cu penițe noi, o gumă și 5 creioane primite în dar de la un comisionar, semn al unei avarii patologice. G. Călinescu nu-și iartă personajele, moartea ca și viața lor stau sub semnul grotescului. Intelectualii din Bietul Ioanide au vicii urâte, sunt fricoși și oportuniști, cultura a agravat la ei, cum este cazul lui Dan Bogdan, anumite trăsături ale spiritului rural. Despre ei romancierul spune (dar cine ar putea să-l creadă?) că sunt niște personaje „șterse și lipsite de dramatism, inapte parcă a deveni vreodată eroi de roman”. Dimpotrivă, condiția lor comună le face apte pentru roman, ce este mai solid și original sub raport tipologic în Bietul Ioanide vine din studiul acestei categorii. Măștile născute pentru a fi un termen de referință negativă pentru Creator (Ioanide) urcă la suprafața epicii și acaparează romanul.

Privirea lor imobilă și absentă ca aceea a figurilor de ceară din muzeul Grévin ne urmărește pe deasupra paginilor și, în timp ce multe vorbe de spirit se uită, portretele lor, ieșite dintr-o mare sensibilitate la grotesc, rămân. O situație aparte ocupă, în strategia romanescă a lui G. Călinescu, Pomponescu. În fișa lui caracterologică citim: „discreție pompoasă”, „mizantropie afabilă”, „melancolie sociabilă”. Pomponescu se trage din burghezia provincială, e instruit și perseverent, evident ambițios, dar în respectul regulilor sociale, incapabil de a trăi succesul sau eșecul în singurătate. Aspirația lui e de a avea un cerc și, câtă vreme, ministru sau ministeriabil, anticamera lui e plină de lume, se simte bine. Nu aderă la viața grupului, dar îi place s-o simtă în preajma lui. Pomponescu ar ilustra, așadar, un caz de oscilație între spiritul abstras al Creatorului și acela, comun, lumesc al intelectualilor programatici de tipul Suflețel și Gulimănescu. Sau, cum notează

prozatorul: „aspiră la abstracție și nu se poate smulge din efemer”. Eminent specialist în beton armat, Pomponescu nu e creator și ura lui (manifestată în forme urbane) față de Ioanide vine din această imposibilitate de a-și depăși condiția. Lucrează toată viața la o catedrală a neamului, dar catedrala rămâne pe hârtie. Momentul în care proiectele îi sunt restituite de către versatilul Gaittany este esențial pentru destinul lui. Maska se desprinde din cerc, se izolează în suferință și, prin aceasta, el devine un personaj tragic. Părăsit de prieteni (de grup), are sentimentul inutilității, începe să trăiască în trecut și-și pune în cele din urmă capăt zilelor înghițind cianură. Nimic nu prevestea în echilibratul, solemnul Pomponescu acest sfârșit. În concepția lui G. Călinescu el ilustrează, negreșit, o altă față a spiritului academic. Suflețel, Gaittany, Hagienuş sunt balcanici, bizantini, sterilitatea se asociază la ei cu o mare poftă de a trăi agitat pe dimensiuni mici. Bovarismul lor e strict social, în timp ce Pomponescu aspiră la creație și vrea puterea pentru a domina în cercul de amici. A fi în centrul interesului general e marea lui ambiție. Femeile Pomponescu, mama și soția, îi cultivă acest orgoliu. Când Ioanide cucerește pe Indolenta, Pomponescu e sincer rănit. Biserica pe care o construiește același Ioanide pune în primejdie proiectul catedralei neamului, și profesorul de beton armat caută s-o împiedice punând pe alții s-o conteste public, apoi, când tentativa eșuează, o ignoră cu obstinație. Personajul e, în ciuda intenției prozatorului de a-l caricaturiza, complex și autentic în ezitarea lui între cele două planuri de existență. A acumula putere în sfera socială și a trăi, în același timp, neputința de a te realiza în alt plan nu e un semn de simplitate. Ferit de anumite laturi ridicole, Pomponescu ar fi putut deveni simbolul unui bovarism spiritual tragic. G. Călinescu îngroașă însă nota grotescă voind să facă din Pomponescu imaginea întoarsă, negativă a Creatorului. Intenția polemică nu distinge, totuși, fondul inefabil al personajului, ceva misterios, tulburător rămâne. Neputând atinge prin creație metafizicul, Pomponescu se ridică până aproape de el prin conștiința adâncă a ratării.

Dintr-un roman al măștilor, Bietul Ioanide e pe punctul de a deveni un studiu al psihologiei eșecului, căci, dacă privim bine, observăm că majoritatea personajelor nu izbutesc în ambițiile lor. Pomponescu se sinucide, Gonzalv Ionescu are un atac de cord, Tudorel,

Pica, Hangerliu sunt împușcați, Hagienuş e spoliat de copii și-și pierde colecția, Dan Bogdan e asasinat ca să se dea un preaviz adversarilor politici ai mișcării, M-me Farfara eşuează, în fine, prin vârstă, iar Sultana într-o căsătorie burgheză. Suflețel, Gulimănescu, Gaittany staționează, eroismul lor este să se adapteze tuturor circumstanțelor. Ioanide ratează și el într-un plan pentru a se realiza în altul. Spiritele academice suportă greu evenimentele, nesiguranța de ordin social îi face anxioși și conformiști pe unii, victime pe alții. Creatorul singur trece neatinș, senin prin circumstanțe așezând tragicul existenței lui la temelia Operei. O convertire care în alte cazuri, neexistând opera, nu se realizează.

Drama din afară accentuează comicul interior și, privind lucrurile din aceasta perspectivă, romancierul încheie cartea cum o începuse, cu sugestia că spectacolul măștilor continuă. Pendula lui Saferian se strică, dar această oprire a timpului nu este un simbol decât pentru Ioanide. Un cerc al existenței lui se închide odată cu moartea lui Tudorel și Pica pentru a se deschide altul în eternitatea creației. Cu aceste rânduri de simboluri și o tipologie născută dintr-o fantezie ironică, Bietul Ioanide e un roman singular în proza noastră în primul rând prin extraordinara lui vivacitate intelectuală.

În *Scrinul negru* (1960) stilul epic rămâne același, cu observația că, având o deschidere socială mai largă, romanul recurge și la alte formule narative, unele potrivite, altele nu. S-a vorbit și în acest caz de baroc și, de considerăm barocul o adițiune de stiluri, termenul este potrivit. G. Călinescu tinde totuși spre o structură unitară, realizată din fuziunea mai multor tehnici epice racordate la un „tablou” general pe care îl supraveghează, pe rând, prozatorul sau dublul său, Ioanide. Ioanide e „creierul” și, în continuare, vedeta acestui spectacol epic de mărimi puțin obișnuite în literatura noastră. *Scrinul negru* are aproape 1.000 de pagini și ambiționează să dea în spiritul epocii (romanul a apărut în 1960) psihologia claselor sociale înainte și după cel de al doilea război mondial. Într-un interviu din *Contemporanul* (Îl nov. 1960), G. Călinescu dădea ca esențiale pentru definirea temei aceste rânduri din carte: „Probabil că pierderea celor doi copii ai săi, Tudorel și Pica, cu zece ani în urmă, redeșteptase în arhitect instinctul paternității. Însă, fără să-și dea seama clar, dorea să aibă și alți copii. De aici reveriile sale sublim erotice și matrimoniale”.

În realitate Scrinul negru înaintează pe mai multe direcții epice și, grupând faptele, putem delimita trei romane posibile, nu cu totul independente, dar coerente, unitare prin temă și obiect. Aceste micro-structuri într-o structură mai largă pot fi găsite și în alte romane moderne și nu indică, principial, lipsa unei capacități de sinteză epică. Un număr de pagini reconstituie romanul unei femei de lume, Caty Zănoagă-Ciocârlan-Gavrilcea, altele studiază mai sistematic decât în Bietul Ioanide psihologia și destinul aristocrației românești și, în fine, Scrinul negru e în bună parte jurnalul lui Ioanide și, prin el, al realităților postbelice. Metoda diferă de la un capitol la altul. Pornită în stil balzacian, prin acumulări succesive de descripții și portrete morale, pagina călinesciană sfârșește adesea printr-un poem sau o suită de reflecții morale. Probă de virtuozitate sau, deliberat, o tehnică polifonică în scopul epuizării obiectului? Romanul le justifică pe amândouă.

Scrinul negru e o succesiune uneori ingenioasă, alteori obositoare de formule, de la reportaj la eseu. Robert Brasillach consideră că există șapte forme românești (povestirea la persoana a treia, jurnalul, dialogul, reflecțiile, romanul prin scrisori, monologul interior și documentele) și scrie o carte (*Les sept couleurs*) în care le folosește pe toate. O temă unică e tratată de la un capitol la altul după altă tehnică epică. E vorba de un exercițiu pe care l-au preluat mai târziu și alții, făcând din roman o experiență a formelor și, prin ea, o identificare, o descoperire de sine. G. Călinescu are un scop mai precis, romanul său își propune câteva teme pe care le urmărește pe spații întinse și în epoci diferite. Cartea debutează, ca și cele precedente, cu o scenă expozitivă, prezentarea, în speță, a unei cete de aristocrați scăpătați care participa la o înmormântare. S-a observat preferința lui G. Călinescu pentru astfel de deschideri epice: ceaiul de la ora cinci, reuniunea de familie (*Enigma Otiliei*), aici înmormântarea, în altă parte nunta, voiajul colectiv, ospățul etc. S. Damian numește aceasta „structură explicativă” (G. Călinescu romancier). Ea permite, oricum am numi-o, trecerea în revistă a pieselor care vor evolua pe tabla de șah a romanului. Este, în afara unei necesități epice, și plăcerea lui G. Călinescu pentru marile aglomerări de obiecte, gustul lui, comparabil cu acela al lui Fellini în cinematografie, pentru grotescul fastuos. Scena înmormântării Catyei Zănoagă, urmată de alta, memorabilă și aceasta,

a Talciocului arată o sensibilitate ieșită din comun pentru universurile derizorii și pitorescul terifiant: „Intrând pe o uliță de mahala din dreapta șoselei, te aflai deodată în fața unei bolgii dantești pe fundul căreia forfotea un bâlci. Pe povârnișurile gropii erau desfășurate chilimuri românești, scoarțe, imitații de covoare persane. În general uzate și stridente. Coborârea se făcea pe o râpă repede, clisoasă pe vreme de ploaie și care, în duminica următoare înmormântării din cimitirul Herăstrău, era alunecoasă din cauza zăpezii căzute în ajun și înghețate peste noapte. Fundul gropii era împărțit în cărări inextricabile, formate, în chip spontan, prin așezarea vânzătorilor. Aceștia întinseseră marfa pe zăpada bătătorită sau pe un țol, stând sau în picioare sau pe câte un geamantan. Curiozitatea era că negustorii n-aveau înfățișarea obișnuită a comercianților ambulanți și erau în mod zdrobitor mai distinși decât cumpărătorii, de obicei lăptari și țărani din jurul Bucureștilor. Ei erau îmbrăcați cu haine uzate și cam împestrițate, însă de croială excelentă și de o modă perimată. Un bărbat, spre exemplu, care sta pe muchia unui geamantan de piele citind *Huit jours chez M. Renan* de Maurice Barrès, avea pe cap o căciulă de astrahan fin, puțin roasă, trasă pe urechi, și în loc de palton o haină de piele împlănită. În picioare purta galoși și ghetre pe deasupra pantofilor. Era ras proaspăt, privea prin pince-nez și avea aerul unui intelectual, mai degrabă al unui medic. Pe o foaie de mușama roșie întinsese marfa de vânzare: seringi Record de dimensiuni mari, două cutii cu canale pentru injecții, un binoclu militar în toc de piele, un termometru de baie în ramă de lemn, câteva pneuri de bicicletă și cronicile în ediția Kogălniceanu, legate în pânză și cu coperta întâiului volum dată la o parte și pironită cu o scrumieră de alabastru, de vânzare și ea”.

Odată piesele prezentate în aceste scene de ansamblu, epica se complică. G. Călinescu evită desfășurarea cronologică, rupe firul narațiunii și alternează temporal planurile. O scenă se petrece în prezent (aristocrații la Talcioc), alta cu 20 de ani în urmă (aceleași personaje în faza înfloririi lor sociale și biologice), cu ideea că psihologia unei clase poate fi mai bine determinată dacă este observată din două direcții. Este în această alternanță o regularitate de pendul care amintește, sub aspect strict formal, de tehnica rimelor încrucișate. Un capitol arată pe Șerica Băleanu primind în castelul de la

Pipera cercul de prieteni din lumea aristocrației, altul înfățișează pe aceeași Șerica într-o cameră mizerabilă de bloc, debitând în stilul doamnei de Staël aforisme demoralizante. Într-un loc e vorba de Prejbeanu, zis și regele Vahtang, care trăiește la periferie cu o bătrână degradată biologic, Carcalechioaia, peste două capitole același Prejbeanu, tânăr crai de București, apare ca eroul unei drame sentimentale: este surprins de logodnica lui, frumoasa Lily Carcalechi, cu mama ei (ruina biologică de acum) și logodnica se omoară. Moartea nu tulbură nici pe logodnicul cu gusturi gerontofile, nici pe destrăbălata mamă: cei doi se căsătoresc și, după un număr de pagini, aflăm ce se petrece în prezent cu acest cuplu.

Sunt și salturi mai mari în Scrinul negru. Caty, despre a cărei înmormântare se povestește în capitolul întâi, moare cu adevărat, după ce faptele sunt relatate retrospectiv, la pagina 700. Legătura între aceste planuri o face Ioanide, ajutat de Gaittany și de M-me Farfara, personaje care circulă de la un mediu la altul, Ioanide cumpără de la Talcioc un scrin în care are surpriza de a descoperi un număr de scrisori vechi (convenție epică știută). Scrisorile aparțin Catyei Zănoagă și, din consultarea lor și informațiile date de M-me Farfara, arhitectul reconstituie romanul unei femei teribile, nepoată de băcan, soție de diplomat, amanta unui bancher argentinian, a unui prinț român, a unui ofițer etc. Înaintea acestui roman este însă altul, aproape deloc legat de cel dinainte. Cel ce scotocește prin hârtii vechi și observă fără milă agonia unei clase e un intelectual care, în contact cu noile realități, trece printr-un proces de convertire morală. Trăise preocupat de schemele abstracte ale arhitecturii, departe de viața socială. Vrea acum să fie util societății noi, proiectează un Palat al Culturii și participă, înconjurat de oameni noi ca Dragavei, Cornel, Nea Vasile, Leu, Mini, la viața cetății. E în această voință de transformare și dorința secretă de a se absolvi, moral, de vina de a se fi dezinteresat de educația copiilor. „Vreau să nasc în minte un Tudorel bun, să refac, sub zodia generoasă de azi, existența lui sfârșită”.

Tema convertirii sociale a arhitectului se asociază cu tema durerii paterne. La acestea două se adaugă erosul care rămâne și în Scrinul negru oglinda cea mai fină în care se privesc caracterele. G. Călinescu înlănțuie aceste motive într-o ficțiune ce nu evită niciuna din formele de captare ale epicului: senzaționalul, exoticul, elemente de

roman polițist etc. Ioanide proiectează un teatru popular de dimensiuni enorme și, îndată ce este ridicat, o mână sabotoare îi dă foc. Arhitectul e, desigur, mâhnit că opera lui se prefăce în scrum, dar, estetic, nu poate să nu observe măreția fenomenului: „Catastrofele atrag, încântă aproape prin sublimul lor”. Abia scăpat de incendiu, Ioanide e ținta unei tentative de asasinat. Cine a tras în petulantul arhitect? Mister, prozatorul nu spune. Poate Gavrilcea care, după război, se insinuează în rândurile forțelor democratice, devine stângist, e demascată, fuge în străinătate și se întoarce ca spion al unei puteri ostile țării noastre.

Refăcut, Ioanide proiectează un palat („palatul Ioanidesc”) și se înflăcărează de ideea sistematizării orașului: „Altă dată nu mă interesa decât edificiul ca atare, a fi arhitect era pentru mine un joc cu geometria (...) Azi îmi dau seama că un arhitect e un cetățean care trebuie să lupte la nevoie cu oamenii și cu sine însuși”...

Propozițiuni de acest fel nu sunt rare în roman, arhitectul simte mereu nevoia de a se delimita de sine (cel din trecut) și de alții, însă ideile sunt deseori înecate în vorbe. Optica lui G. Călinescu nu diferă în Scrinul negru de optica maniheistă a romanului realist-socialist din epocă. Oamenii se împart în două categorii distincte, buni și răi, și au în genere morala și psihologia clasei lor.

Suflețel, Gulimănescu sunt mic-burghezi, conformiști, eroi ai platitudinii; Dragavei, Cornel etc., oameni noi, sunt justițiabili, pozitivi, capabili de fapte mari. Bălenii și Hangerlii dovedesc o insolentă lipsă de realism istoric și trăiesc fără demnitate etc. Schema este abstractă și simplistă, talentul de a portretiza individul este, totuși, remarcabil în câteva cazuri. Să nu pierdem din vedere însă pe Ioanide. Moartea copiilor trezește la el (știm acest lucru din Bietul Ioanide) simțul paternității, tradus acolo în opera de creație. În Scrinul negru sentimentul patern caută o cale mai puțin spirituală. Arhitectul se îndrăgostește de secretara lui, Mini, o tânără cu fruntea delfinică, apoi de sora ei, Diana, atletă cu o carnație marmoreeană, și e, în fine, pe punctul de a concepe cu Cucly, baletistă suavă, fiica naturală a lui Prejbeanu. Există, firește, și Elvira, soția inteligentă și înțeleghătoare care, la apariția uneia din admiratoarele lui Ioanide, se retrage cu decență și cordialitate („— Bravo, domnișoară Cucly, o feliță Elvira, când dansul încetă (...). Ioanide nu scoase însă niciun cuvânt și numai

atunci când Elvira se retrase, făcând un salut cordial cu mâna către fată și închizând ușa, Ioanide apucă pe Cucly de mijloc și, strângând-o tare la piept, o sărută lung pe buzele-i aride”). Justificarea acestei disponibilități sentimentale ar fi că arhitectul, creator, are nevoie să fie stimulat. Toate marile opere au în spatele lor o iubire puternică. De altfel, Ioanide trăiește sentimental pe game variate, după o schemă pe care o cunoaștem din Bietul Ioanide. Pe Elvira o iubește cu prietenie, pe Mini spiritual, tot spiritual, dar cu o prețuire mai mare acordată formelor ei statuare, o iubește pe Michaela-Diana și, în fine, aproape marital pe Cucly.

El dorește ca toate să stea în preajma lui și să participe la jocurile lui sufletești. Cu excepția balerinei, femeile stimulează pe Ioanide în direcția creației, și relațiile cu ele sunt expurgate de orice dorință lubrică. Pe Mini o iubește în vis și-o sărută pe picior (tot în vis) cum ar săruta-o pe frunte. Pe Diana o prețuiește ca pe o statuie și o face părtașa unui ritual erotic inocent: se privesc îndelung în ochi. Când arhitectul ridică Palatul Tinerimii, palatul e anticipat de o statuie colosală a Diane. Știm, iarăși, din Bietul Ioanide ce simbol ascunde această sublimare. Erosul capătă o anumită materialitate în cazul Cucly. Dansatoarea ispitește mai puțin cerebral pe Ioanide și, surprins de inocenta nerușinare a fetei, Ioanide trece prin crize tinerești (inabil exprimate literar). Cucly numește pe marele Ioanide „micule” și cere să fie agresată, posedată cu sălbăticie. Ea mușcă, strigă într-o izbucnire delirantă a simțurilor și faptul nu scandalizează pe estetul Ioanide. Bolnavă de piept, ea nu renunță să danseze și, ca o eroină romantică, leșină pe scenă în adorația publicului. Frica de a-și altera formele o determină să avorteze, spre tristețea lui Ioanide care, înflăcărat de ideea de a fi din nou tată, scrisese o serie de sfaturi către fiul sau fiica lui. Sfaturile sunt ingenioase, pline de miez moral și nu dezechilibrează, cum s-a spus, romanul. Cărțile mari sunt pline de asemenea maxime, și G. Călinescu indică într-un loc un posibil model: Cervantes. Când Sancho e numit guvernatorul unei insule (lucrurile se petrec, de bună seamă, pe plan imaginar), Don Quijote, care ia în serios faptele, face un șir de recomandări politice cu scopul de a instrui pe scutierul său în arta de a conduce. Maximele lui Ioanide aduc ceva din plăcerea și gravitatea antică pentru filosofia existenței și au scopul de a orienta în viață un posibil nou Tudorel sau o nouă Pica,

îndreptând, astfel, o veche eroare. Ele recomandă, în esență, bunul-simț, trăirea adevărată, liberă în sensul valorilor umane, în contradicție cu credințele lui Tudorel adevărat: „Ferește-te de a îmbrățișa idei paradoxale spre a fi interesant în cerc îngust. Cultivă filosofia pe care o simți adevărată”. „Nu căuta să fii genial (...)”, „Iubește statornic numai o femeie (...) Dar nu întoarce capul ipocrit de la altele, multe sunt divin de frumoase” ... etc.

Avortul săvârșindu-se, Ioanide aruncă sfaturile la coș. Adumbrit, el primește alte omagii sentimentale. Diana îl adulează: „Cum știți să iubiți! (...) Ce tânăr sunteți”. Mini, căsătorită cu Cornel, spre indignarea arhitectului, e la rândul ei geloasă pe Diana, în fine vârstnică. M-me Farfara, memoria infernală și gura rea a cărții, numește pe Ioanide „un monstru de seducție” în stare să dea și în genunchi porunci femeilor.

O motivație mai profundă nu există în roman pentru acest sentiment, de adorație ajuns la forme terorizante pe care îl provoacă Ioanide în rândurile femeilor. Lipsa de determinare și coerența psihologică pe care am semnalat-o în Bietul Ioanide duce în Scrinul negru la o amplificare excesivă a textului. Multe pagini sunt inutile, peste necesitatea de demonstrație epică a ideii (creatorul simte nevoia de a fi inspirat, el nu e moral sau imoral, nu trădează, nu se închide într-o singură pasiune, el caută în varietate sentimentul unic, absolut pe care să-l pună la temelia operei lui). Nici paginile care relatează despre existența profesională a arhitectului nu sunt deosebite. Ioanide spune mereu lozinci („Trăim o epocă de Renaștere, un romantism focos și optimist” ... „Trăim vremuri mărețe...”), stilul lui de a comunica e grandilocvent schematic. Indivizii din preajma lui (Nea Vasile, Leu, Cornel, Dragavei) sunt ratați ca personaje literare, ei vorbesc în fraze scoase din jurnale, modul lor de a gândi e rudimentar sociologic. A existat bănuiala că G. Călinescu pune în aceste pagini schematice și incolore oarecare ironie, construind, în deriziune, o proză după gustul și canoanele criticii dogmatice din epocă. Ironia, totuși, nu se vede și capitolele care narează mișcarea arhitectului în spațiul social imediat sunt cele mai slabe din roman. Ioanide pleacă, de pildă, la țară pentru a vedea „cum mai stau țăranii cu civilizația”. Stau, evident, rău, casele lor construite într-un stil Corbusier degenerat enervează pe arhitect și, devenit la acest punct poporanist, arhitectul dă o lecție de estetică țăranilor construind o casă-model. Despre această lipsă de intuiție a

psihologiei rurale la G. Călinescu a vorbit pe larg, la apariția romanului, Marin Preda.

Intuiția este, în schimb, fină, profundă când este vorba de alte medii sociale (aristocrația, mica burghezie intelectuală), și cei care neagă cu înverșunare orice valoare Scrinului negru ignoră un grup omogen prin mentalitate și destin istoric. Trăsătura lor comună ar fi orgoliul genealogic și, de aici, frica de mezalianță. Hangerloaica, șefa clanului, recomandă tuturor să se salveze social, admitând orice muncă, dar să păstreze puritatea sângelui. Când Matei, tânăr cu ascendență voievodală, se îndrăgostește de o Pârscoveanu și e în situația de a avea cu ea un copil, Hangerloaica protestează, apoi cedează recurgând la un truc: tânăra să-și schimbe oficial numele prin adoptarea ei de către mareșalul Cornescu. Tânăra refuză însă și atunci genealogista clanului caută o filiație iluzorie. Portretele au o notă de patetism în grotesc. Scena consfățuirii din pod, urmată de contradanț, e, prin ardoarea caricaturii, felliniană: „Generăleasa Cernicev se perindă apoi prin fața tuturor cu o mare cutie de tinichea plină cu biscuiți, din care fiecare lua câte unul, cu excepția lui Gaittany, prudent în materie alimentară. Vasilevs Lascaris, dimpotrivă, luă doi și încercă cu mâna a apuca mai mulți, dar generăleasa, cu zâmbetul ei virginal, trecu repede mai departe. Petrecerea se desfășură astfel fără nimic deosebit, până ce madam Valsamaki-Farfara avu gustul de a propune un cadril. Filip, care, reîntors la prințesă, ședea smerit într-un colț, ca unul ce fugise pe rând de la fiecare, nu cunoștea cadrilul.

— Atunci jucăm contradanțul! se luminează la față mareșalul. Contradanțul lui Beethoven. Îl ai! Toată lumea trase scaunele și băncile lângă pereți, Hangerloaica rămânând pe fotoliul ei. Filip cântă o dată prima figură la clavecin, iar mareșalul, de unul singur, explică asistenței momentele contradanțului, făcând mișcări cu barba în aer prin odaie, închipuind prin treceri dintr-o parte într-alta perechile, plutind grațios și iradiant cu trupul lui înalt.

— Gata! comandă mareșalul. Da capo! Și contradanțul, condus maiestuos de mareșal, începu. Cornescu avea în față pe madam Farfara, generăleasa pe regele Vahtang, prințesa Șerica Băleanu pe Matei Basarab, Zenaida Manu pe Charles-Adolphe Vasilescu-Lascaris. Încetul cu încetul, se aprinseră așa de tare și veselie deveni atât de zgomotoasă, încât dușumeaua elastică transmitea trepidațiile și scăriile

exterioare, iar râsetele tuturor, dominate de comenzile marelui, se auzeau în stradă”.

G. Călinescu are gust pentru farsa enormă, fantezia satirică ia la el dimensiuni asiatice. În mormântarea benevolă a Hangerloaicea la mănăstirea Horezu intră în aceeași serie de simboluri grotești și patetice. Măștile au devenit înspăimântătoare prin proporții și dau, prin deformarea teribilă a liniilor, o impresie de sublim în ridicol.

Prozatorul, voind să-și compromită și mai mult personajele, face din ele niște strategii politici. Hangerloaica se retrage la mănăstirea Horezu pentru a putea fugi cu ajutorul lui Gavrilcea în străinătate. Zenaida Manu poartă în sacosa ei printre lucrurile de căpătat manifeste reacționare, ședința de spiritism condusă de doctorul Alec Zănoagă se dovedește a fi un paravan pentru uneltiri politice etc. Faptele sunt neconvingătoare și, la drept vorbind, complică fără rost intriga și așa îngrijorător de complicată a cărții. Incredibile și de un senzațional ieftin sunt și demersurile politice ale fraților Gavrilcea în prezent. Colonelul, vinovat de atrocități săvârșite în vremea războiului, se retrage în munți și trăiește într-o peșteră ca „un rege med cu barba frizată în suluri”, vânând cu arcul. Gavrilcea-centurionul răpește (în ce scop nu știm) pe Filip, fiul Catyei și al prințului Hangerliu, și-l duce în peștera colonelului, unde, peste câțva timp, sosesc și niște geologi, în realitate lucrători ai securității, alarmați de existența unui „strigoii” (Remus Gavrilcea). Nimeni nu suspectează, curios, pe nimeni, în peșteră se deapănă amintiri. Un om care a fost maltratată în trecut pentru ideile lui revoluționare povestește crimele unui torționar. Torționarul nu-i altul decât... Remus Gavrilcea. Din relatări reiese că Remus Gavrilcea torturase pe Cornel, actualul soț al Mânecii și unul din intelectualii de perspectivă ai noii epoci; Cornel fugise și se ascunsese în... peștera în care stă acum călăul.

Șirul straniilor coincidențe continuă. Cornel re apare (în prezent) și Remus Gavrilcea nu mai ratează ținta de data aceasta: trage în el cu arcul făcut din fire de păr și-l ucide. Înainte de acest fapt atroce, în peșteră are loc o lecție de ideologie. Camil Petrescu plasa o inițiere filosofică în patul conjugal. G. Călinescu face ca victima de odinioară să dea consultații politice torționarului într-o peșteră uitată de lume. Mai înainte, în alt punct al romanului, se face o dizertație asupra picturii lui Rembrandt (aceasta este sub raport literar posibilă). După lecția de

istorie a mișcării muncitorești, acțiunea se precipită, cei doi Gavrilcea se încaieră și pier, unul dintre ei fiind devorat de vulturi deasupra unei prăpăstii amenințătoare (moarte simbolică). Filip, adolescentul rătăcitor, coboară netulburat de nimeni din munți și, după o încercare nereușită de a sta de vorbă cu Maica Maximiliana (Hangerloaica), se întoarce la București.

Totul e fals, neverosimil în această parte a romanului, reportaj în stil rocambolesc. Mai bine articulate epic sunt scenele din viața aristocrației (în trecut). Scopul e de a dovedi complicitatea politică a boierimii și marii burghezii cu mișcarea centurională (legionară). Hangerloaica și clanul ei acceptă pe „tipul bandit” (Gavrilcea), deși acesta părăsise pe prințul Max, căci, zice un personaj, „avem nevoie de un om brutal, noi cei slăbiți prin rafinament, ca să ne apărăm împotriva unei revoluții îngrozitoare”. Fraza pare scoasă dintr-un manual de strategie politică și, pusă în gura Șericăi Băleanu, moralista providențialistă, sună fals. G. Călinescu, îmbrățișând optica sociologistă asupra claselor, nu mai caută nuanțe. Șerica nu poate avea decât ideile politice ale clasei sale, indiferent (crede romancierul) de cultură și temperament. Cât de simplistă este această judecată nu mai trebuie dovedit. Efortul de a pune individul în acord psihologic cu ideologia de grup este vizibil în tot romanul. Gavrilcea cere în căsătorie pe Mémé Hangerliu, și Mémé (numele apare și la Proust) primește cererea cu revolverul în mână. Nunta are loc într-o hrubă și centurionii trag cu pistoalele în torțe. Pe front Remus Gavrilcea își câștigă faimă ca țințaș, trăgând ca Wilhelm Tell în lumânări aprinse deasupra unor evreice tinere. Gustul lui G. Călinescu pentru epicul terifiant este exagerat. Din paginile despre război, se reține destinul doctorului Hergot, confundat cu un evreu și împușcat de către nemți. Lupt omului pentru a-și dovedi identitatea este fără șansă în fața mecanismului represiei.

Romanul cel mai solid în Scrinul negru este, indiscutabil, acela al Catyei Zănoagă. Față de destinul acestei femei G. Călinescu adoptă o altă atitudine. Nota polemică se estompează, povestirea nu mai este ciuruită de sarcasmul prozatorului iritat. Caty e, la început, o fată ușuratică și întreprinzătoare, cu o reală vocație erotică. Nepoată de morari transilvăneni, ea vrea să intre în lumea bună și calea cea mai sigură e bărbatul. Cedează lui Gigi Ciocârlan, bărbat însurat, și cere în scrisori să fie brutalizată, căci numai violența, gelozia crudă pot da un

indiciu despre profunzimea unui sentiment: „Gigi scump, tu nu m-ai bătut până acum, nu te-ai înfuriat, nu m-ai prins de păr, încă te porți cu mine ca un om binecrescut care își domină pasiunile. Nu voi crede în tine decât când vei deveni brutal de gelos, când mă vei urmări călare cu un bici, căutând să mă izbești cu sfârcul lui, în vreme ce eu alerg din calea ta pe Șoim al meu” ...

Atâta masochism la o fată la prima ei experiență erotică surprinde. Femeile din proza lui G. Călinescu sunt ființe pur viscereale, neînfrânate, ca animalele tinere sau atrofiate, uscate îndată ce vârsta reproducerii a trecut. Femeia devine, în acest caz, gospodină aprigă, negustoreasă, partizană politică. Caty e o Otilia trecută de faza incertitudinii romantice. Căsătorită cu Gigi Ciocârlan, ajuns diplomat în Argentina, cunoaște pe bancherul Oster și lasă să se înțeleagă că copilul, conceput între timp cu prințul Max Hangerliu, aparține bancherului. Ciocârlan e convins și el că e tatăl lui Filip, femeia învârte pe degete, pe scurt, mai mulți bărbați și nu-și neglijează interesele. Când soțul încarcă imprudent bugetul legației și este în situația de a fi tras la răspundere, Caty se abține să-l ajute, păstrând pentru ea cecul dat de Oster în scopul de a salva pe diplomat. Scena sinuciderii lui Ciocârlan e memorabilă. Diplomatul este iertat de ministru în urma intervenției familiei și cel care trebuie să ducă scrisoarea explicatoare, Tilibiliu, fostul secretar al ambasadei din Argentina și rivalul sentimental al lui Ciocârlan, întârzie deliberat până ce Ciocârlan se împușcă. Văduvă, Caty ia pe Remus Gavrilcea apoi, după ce acesta se retrage în munți, se îmbolnăvește și moare de cancer. M-me Farfara, chestionată de Ioanide, pune în privința acestui destin diagnosticul cel mai precis: „Caty n-avea cultul omului mare, se entuziasma de poziția socială a bărbaților, era o snoabă”.

Reconstituirea vieții ei cere o metodă epică mai complicată și, voind să dea o documentație mai amplă despre existența unei femei care e nevoită să-și dirijeze instinctele pentru a parveni și, apoi, a se menține la suprafața unei clase sociale, G. Călinescu adoptă mai multe unghiuri de observație: reproduce note de plată, narează desfășurarea unui proces de moștenire, urmărește fișa medicală a personajului etc. Dosarul Catyei e încărcat, femeia e totdeauna pe linia ce desparte ambiția socială de o vocație erotică izbăvitoare.

Un simbol vrea să fie în Scrinul negru Filip, împiedicat de

Hangerloaica să capete o educație și o profesiune comună. Copilul, cu înclinații artistice, nu e lăsat să meargă la școală și, după multe peripeții, după ce ratează și încercarea de a intra într-o fabrică, vrea să se înece, fiind salvat în ultima clipă de nea Vasile, muncitor pe șantier. Simbol transparent, fără profunzime. În fine, încă o pătură socială trece din Bietul Ionaide în Scrinul negru, pentru a fi, încă o dată, persiflată. Suflețel, Gulimănescu, Hagienuş trec prin furtuna revoluției „cu hainele lor”, păstrându-și, adică, mentalitățile. G. Călinescu vrea să fixeze, consecvent cu viziunea lui sociologică, psihologia micii burghezii. Textul abundă în caracterizări ideologice și morale generale. Nu lipsește nici imaginea bine cunoscută din proza proletcultistă a căpușii. Suflețel, Gulimănescu, Hagienuş ar avea dar asemănări cu o insectă parazitară sau cu un mușchi ocrotit de platitudinea și conformismul lui. Comportamentul lor e previzibil, căci ce poate face, într-o vreme de răsturnări sociale, un mic-burghez, decât să strângă cu aviditate bunuri materiale pentru a fi la adăpost de surprize? Suflețel își găurește caduceul și-l umple cu pietre prețioase, văitându-se în acest timp de greutățile vieții. Gulimănescu își plasează banii în covoare, argintărie, aparate optice. A strâns chiar și un săculeț cu ochi de sticlă. Pentru a-și păstra casa nerechiziționată, el cazează prin rotație neamurile de la țară. Prozatorul, văzând lucrurile pedagogic, îi găsește, totuși, reeducabili. Locul lui Gonzalv Ionescu îl ia în Scrinul negru, simbolizând o obsesie atroce, Krikor Babighian. Babighian, expert în opere de artă, e directorul Muzeului Artistic de Stat. Muzeul are câteva magazine de desfacere și Babighian, în loc să îndemne clienții să cumpere, îi sfătuiește să renunțe aducând argumente de mai multe feluri, iubirea lui de tablouri e maladivă. Când află că Sultana Demirgian are o pânză prețioasă, Krikor intră în alertă, negociază tabloul, pune totul jos, inutil, Sultana nu vrea să se despartă de pictură.

Ceea ce era pentru Gonzalv catedra universitară devine pentru Babighian pânza lui Cezanne. El desfășoară o complicată strategie și, întrucât Sultana rezistă, estetul recurge la seducția erotică. Sultana nu mai este însă tânără, buzele ei s-au acoperit de păr și picioarele au căpătat dimensiuni elefantine. Krikor, în transă, face elogiul pulpelor groase: „Ce-nțelegi prin tânără, protestă Babighian, de douăzeci de ani? Nu-mi plac fetele tinere. Marii pictori le-au evitat totdeauna. Femeile prea crude n-au materialitate, n-au culoare. Tizian, Palma il vecchio,

Rubens au pictat femei în floare, cu forme pline, cu părul roșu și cu ochii catifelati și languroși. Suzana scâldându-se e motivul de predilecție al vechilor maștri. Nimeni nu-și reprezintă pe Venera în vârstă de optsprezece ani. E o femeie măritată, coaptă, cu toate părțile trupului solide, împlinite, zguduind locul pe care calcă”.

Lucrurile trenează și Krikor e pe cale de a da divorț pentru a lua pe Sultana și, odată cu ea, tabloul lui Cezanne. Foarte „călinescian” portretul acestei pasiuni pentru artă în care intră și un instinct teribil de posesiune! mai complex psihologic și, prin aceasta, mai interesant epic, este cazul lui Hagienuş, orientalistul persecutat de copii. Petrișor și Florica îl fură și-l terorizează provocându-i crize de epilepsie larvară. Hagienuş înnebunește în cele din urmă de-a binelea și dă foc casei sale cu opere rare. El își compune o biografie fantezistă considerându-se Alexandru cel Mare. Faulkner a introdus în literatură confesiunea unui idiot. G. Călinescu transcrie pe aproximativ 30 de pagini născocirile unui dement senil. Din ele putem deduce destinul unui specialist care sfârșește prin a-și încorpora existența reală într-una imaginară. Hagienuş își dă foc cu alcool (două substanțe purificatoare), ca să renască din propria cenușă, zice romancierul, dând faptelor un înțeles simbolic. E ultima replică din romanul Scrinul negru. Mai înainte vedem pe Ioanide, înconjurat de o ceată de tineri arhitecți, vizitând un cartier în plină efervescență a construcției, nu altul decât acela pe care înainta, la începutul cărții, falanga de aristocrați scăpătați. Sfârșit, vasăzică, simbolic ca și începutul: o lume apune, alta se ridică și schimbă fața orașului. Romanul are un caracter circular, simetria planurilor narrative e perfectă. Care e, judecând global, valoarea lui estetică? Al. George (Semne și repere) crede (fără a avea dreptate) că niciuna: „Am putea spune după analiza oricărei pagini a romanului Scrinul negru că incapacitatea autorului de a trece din planul realității ca fapt în cel al ficțiunii e absolută, definitivă. Vasta frescă a societății inter-postbelice nu e decât un panou grosolan, zugrăvit amestecat și strident. Peste tot, momentele semnificative, caracteristice pentru situația în care sunt puși eroii și care ar trebui să constituie celulele romanului, sunt înlocuite cu faptul divers sau cu câte o întâmplare insolită, încheiată printr-o întorsătură senzațională.

Poate că nicicând vreun scriitor n-a oferit o mai clară imagine a felului dezolant în care cineva nu poate imagina plauzibil”. Scrinul

negru e, indiscutabil, cel mai slab roman al lui G. Călinescu, totuși nu într-atât încât să justifice eliminarea lui din literatură. Sunt pagini admirabile de proză eseistică, câteva portrete rămân, un roman concentrat, foarte original (romanul Catyei Zănoagă) străbate și, în cele din urmă, se conturează trecând printr-un text dilatat, cu multe fapte schematice. Publicat în 1960 și scris cu câțiva ani în urmă, într-o vreme în care ereziile unei metode unice de creație stăpâneau mintea criticii literare, romanul are o viziune predominant și fals sociologizantă, sacrificând adesea individualul în favoarea categoriilor abstracte. A face psihologia claselor este posibil (tema romanului realist din secolul al XIX-lea), a reduce clasa la o schemă ideologică, ignorând diferența umană individuală, e o eroare pe care nici geniul lui G. Călinescu n-o poate totdeauna repara.

Romanul cu elemente eseistice sau eseul românesc

Dacă primul volum al romanului Moromeții, publicat în 1955, surprinde în epocă prin noutatea viziunii despre tipologia țăranului, modificând perspectivă artistică și făcând din acesta un personaj cu o bogată viață sufletească, un contemplativ al evenimentelor istoriei, cel de-al doilea volum, publicat după 12 ani, avea să fie și el un eveniment literar. Două sunt motivele care fac din acest volum un punct de referință al poeziei postbelice: încadrarea în temă obsedantului deceniu-abuzurile contra clasei țărănești și prezența unor elemente eseistice, de reflecție morală, susținute de către două dintre personaje: Ilie și Nicolae Moromete. Astfel spus, schimbările dramatice care vizează chiar și destinul omului, rostul acestuia în lume. Replicile lui Ilie Moromete sunt ultimele adevăruri spuse de reprezentantul unei lumi care părăsea, forțat, scenă istoriei. Binele, proprietatea, temă veșnicei schimbări a lumii, moartea sunt doar câteva dintre subiectele pe marginea cărora se înfrunta reprezentanți, ai unor filosofii și ideologii diferite.

Marin Preda

Debutul extraordinar al lui Marin Preda nu l-a impus, pe cât era de așteptat, ca prozator, poate și din prejudecata că un volum de nuvele nu poate consacra un mare scriitor. Abia apariția Moromeților (vol. I, 1955) a atras atenția asupra dimensiunilor talentului său și a noutății pe care o reprezintă formula sa epică.

Romanul a fost întâmpinat favorabil și nici mai târziu interesul

criticii nu a scăzut. S-a pronunțat destul de repede cuvântul capodoperă și de aici înainte toate scrierile prozatorului au avut de înfruntat comparația cu acest model. Când, în 1967, după o lungă gestație, apare volumul al II-lea, critica nu mai arată același entuziasm. Se aud glasuri care ceartă pe autor pentru ideea de a continua o carte intrată deja în conștiința publicului. Indignarea nu este prin nimic justificată, „Moromeții”, II, este în unele aspecte mai dens, mai profund decât primul, însă puterea prejudecății e mare la acest punct și spiritele critice care s-au obișnuit cu un stil și o tipologie acceptă cu greu aceeași tipologie văzută dintr-un unghi diferit și tratată cu altă metodă epică. Cele două părți formează totuși o unitate, ele se susțin și se luminează reciproc, impunând o tipologie necunoscută până la Marin Preda în proza românească, întâiul volum este concentrat asupra unui singur personaj, întreaga desfășurare epică este subordonată lui Ilie Moromete. Cartea este scrisă într-un stil pe alocuri ironic, personajele au timp să gândească și să se exprime, gesturile lor sunt libere, existența, în orice caz, nu-i terorizează. De pe stănoaga podiștei sale, Ilie Moromete privește cu un ochi netulburat oamenii care trec pe drum, în adunarea din curtea lui locan el citește și judecă necruțător evenimentele. Spațiul este întins, viața nu-i tulburată de întâmplări care să schimbe și să precipite un ritm vechi, calm, de existență. Ritmul epic se schimbă, în volumul al II-lea. Existența socială este, aici, mai concentrată, oamenii apar invadați de întâmplări, satul așezat pe tipare arhaice intră într-un proces rapid de destrămare. Proza care narează toate acestea este cu necesitate mai crispată, pagina mai densă, sub puterea faptelor dinafară personajele apar micșorate, gesturile lor nu mai au spontaneitatea din prima fază.

Moromete, care rămâne și aici un simbol, se retrage de pe podișcă în locuri mai obscure, sfera lui de observație se micșorează, bucuria interioară începe să fie condiționată de elemente pe care nu le poate stăpâni. Stilul epic se adaptează acestei schimbări de perspectivă. Narațiunea se complică, numărul focarelor epice crește, sub presiunea numeroaselor paranteze fraza își pierde din fluentă, devine aspră și demonstrativă. O anumită crispă a propozițiilor, provenită din elaborarea lor îndelungată, arată și o înstrăinare a prozatorului față de obiectul narațiunii.

Nu este în intenția lui M. Preda de a studia feminitatea rurală în

raport cu psihologia vârstei, însă, indirect, din desfășurarea narațiunii, se poate deduce o schiță de tipologie în acest sens. Polina e, întâi, fata tânără pe care prejudecățile sociale o împiedică să se însoțească cu bărbatul care-i place și atunci riscă totul, dând curs liber sentimentului. Criza erotică are anumită complexitate, femeia de la țară nu-i, în orice caz, numai o sursă de pământ și o uzină de copii, cum s-a afirmat. Pasiunile izbucnesc viforos și, pentru a se împlini, au nevoie uneori de suportul unei mari tenacități. Mărioara Fântână (Moromeții, II) așteaptă cu răbdare ani întregi bărbatul pe care l-a ales și recurge la complicate stratageme pentru a-l câștiga. Rădița vede un flăcău tăcut (episodul tinereții lui Ilie Moromete este trecut din „Marele singuratic” în Moromeții, II, ed. a II-a) și din clipa aceea destinul ei este marcat. Ea moare, ca o eroină romantică, din prea multă dragoste, după ce născuse trei copii bărbatului care o subjugase cu privirea.

Când pe scena cărții reapare Ilie Moromete, lucrurile se schimbă. Ilie Moromete e, și aici, personajul unei proze superioare, îndată ce, ieșit dintr-o lungă, mediocră amortire, își recapătă plăcerea de a medita, de a ironiza, statura lui ia proporțiile fabuloase pe care le știm. Ea stă însă sub semnul unui hotărât tragism, în spatele replicilor formulate cu aceeași dezinvoltură, se simte că mulțumirea eroului nu mai e aceeași, loturile, în parte refăcute, nu-i mai dau siguranța dinainte. Rolul lui de stăpân absolut în familie îi fusese retras, feciorii plecați la București nu se mai întorc, iar când tatăl, hotărât să refacă unitatea pierdută a familiei, îi cheamă cu o nefirească duioșie, refuzul lor ia forme neașteptate. Moromete încearcă, atunci, să-și recâștige fiul ce-i mai rămăsese (Niculae), și el nedreptățit. Față de actualul activist de partid, bătrânul țăran avea conștiința încărcată: îl împiedicase să învețe. Constrâns defonciere, de cotele împovăraătoare, Moromete îi solicită, acum, bani, speriat că într-o zi și aceștia îi vor fi refuzați. Este evident că autoritatea lui nu mai are asupra cui se exercita, și în iluzia personajului că mai poate reface ceva, că mai poate trăi ocolit de evenimente, stă măreția tragică a acestui bătrân țăran idealist. Niciun copil nu-l mai ascultă și observațiile lui spirituale se întorc împotriva sa. Ilinca îi răspunde: „vorbit duminică”, adică altă dată, când n-avem de lucru; fiul său, Niculae, îi respinge cu agresivitate ideile. Discuțiile dintre tată și fiul său capătă, în acest context, sensul unei confruntări

Între două moduri de a concepe viața, în ultimă instanță, între două civilizații. Tânărul Moromete crede într-o nouă religie a binelui și a răului și, odată câștigat de ideile schimbărilor, el devine apostolul lor incoruptibil. Ideile de înnoire radicală a satului, afirmate de fiu, întâmpină protestul tatălui, neîmpăcat cu gândul că tot ceea ce a făcut el a fost greșit și că rosturile țărănești trebuie schimbate. Spuse altfel, lucrurile par simple și încheierea ar fi că ele s-au mai discutat și altă dată. Impresia e însă falsă. Niciodată în proza mai nouă nu s-a pus cu un mai mare curaj estetic destinul civilizației țărănești și nu avem cunoștință să fi căpătat, până acum, o motivare literară mai pregnantă ca aici. Ce se impune înainte de orice e iluzia rebarbativă a lui Moromete.

Prezentând-o sub toate formele, Marin Preda se menține aproape peste tot în linia fină și înaltă a vocației sale de analist. Sunt, în acest sens, câteva scene antologice. Cea care vine imediat în minte e aceea în care bătrânul țăran, udat până la piele de o ploaie repede și caldă de vară, sapă cu o hotărâre ce vine din adâncurile ființei lui șanțul care să apere șira de paie, în timp ce, în altă parte a satului, se pregătesc răsturnări spectaculoase, în îndârjirea cu care el vrea să apere aceste „nenorocite paie” se citește o disperare fără margini, formulată și altfel, în frazele pe care le adresează cuiva, un personaj nevăzut. Vorbele capătă, deodată, o altă rezonanță decât cea obișnuită, și Moromete pare profetul unei cauze iremediabil pierdute: „Până în clipa din urmă omul e dator să țină la rostul lui, chit că rostul ăsta cine știe ce s-o alege de el! [...] Că tu vii să-mi spui că noi suntem ultimii țărani de pe lume și că trebuie să dispărem. Și de ce crezi tu că n-ai fi ultimul prost de pe lume și că mai degrabă tu ar trebui să dispari, nu eu? [...] Așa că vezi [...] eu te las pe tine să trăiești! Dar rău fac, că tu vii pe urmă și-mi spui mie că nu mai am niciun rost pe lumea asta... Și ce-o să mănânci, mă, Biznac? Ce-o să mănânci, mă, tâmpitul?...” Toate acestea Moromete le pronunță cu o duioșie despre care nu știm cui se adresează: lui însuși, fiului său, Niculae, și, prin el, celor care consideră că vechile rânduieli ale satului trebuie să piară, fără ca, deocamdată, altele noi să se afirme? Ilie Moromete nu mai crede nici el în eternitatea valorilor pe care le apără; e prea inteligent pentru a nu-și da seama că pământul nu mai reprezintă nimic, că civilizația loturilor individuale, a seceratului manual etc. va dispărea. Cu hotărârea cu care

îndepărtează ideea morții, deși are aproape 70 de ani, el vrea să amâne, apelând la o justiție nevăzută, termenul fatal, în cercul bătrânilor „liberali” adunați în pridvorul caselor sale, Moromete poate, în virtutea unei superioare, olimpiene inerții („prizonier fără scăpare al elementelor și al lui însuși”, zice prozatorul despre eroul său), să ceară totul prin sita ironiei. Cu Matei Dimir, Nae Cizmaru, Costache al Joichii, Giugudel, vechii săi prieteni, el consemnează în liniște tot ceea ce se petrece în viața satului. Ținta ironiilor usturătoare nu mai sunt, acum, Bălosu și fiul Victor, ci Bilă, Isosică, Mantaroșie, Ouăbei, Adam Fântână etc., figurile centrale ale satului.

Despre aceștia Marin Preda scrie un alt roman, foarte viu. Vocația socială a prozatorului află aici un câmp bun de observație și, deși formula s-a banalizat, trebuie spus că Moromeții e și o pânză întinsă, de o excepțională autenticitate literară, a satului postbelic. Evenimentele sunt supuse unei analize necruțătoare, demitizante, sugerând dramele obscure, uneori foarte profunde, care însoțesc trecerea unei întinse categorii sociale spre altă formă de existență. Unele dintre ele capătă o expresivitate literară excepțională. Un țăran, Valache, ține un fel de cârciumă, și marea lui plăcere este să bea cu autoritățile (notarul și primarul), vorbind despre politică. N-are filosofie de negustor, și țăranii nici nu-l socotesc ca atare, numai unul, Gae, intră cu ciomagul la el, îl înjură și-l silește să achite cotele. Valache le-a plătit o dată, inutil, el este judecat și băgat la beci. Ieșit de acolo, se hotărăște să nu mai vorbească. Alienarea ia la el forma unei muțenii absolute.

Numitul Gae e un spirit primar agresiv, împins de evenimente pe scena satului, el amenință pe silișteni cu „ascuțirea luptei de clasă” și-i bagă, în cele din urmă, la pușcărie. Bilă e reprezentantul „Arlus”-ului în sat și, ca semn al puterii, el umblă cu creioanele în piept și se adresează invariabil, cu o formulă pioasă: „Ți-o spun cu lacrimi în ochi”. Omul care arată atâta omenească sinceritate are însă o fire dementială, explozivă și provoacă pe arie un grav conflict, cu consecințe tragice asupra satului. Exclus din partid, el continuă să dea roată primăriei. Singura modificare este că, depus de putere, Bilă își scoate creioanele, pierzând totodată, cum zic țăranii, „legătura cu Uniunea Sovietică”.

Mai interesant, ca personaj literar, este Isosică, fiul unei femei

care văzuse pe Dumnezeu. Isosică, secretar de partid, are un har ciudat: pe el nu-l latră câinii. Inteligent, inventiv, el este un Iago de țară, construiește o intrigă complicată în scopul de a-și îndepărta adversarii politici. Instrumentul lui e Ciulea, soția, o femeie teribilă, rea de gură, spionul satului. Ciulea are un surprinzător fler detectivist, ea leagă și dezleagă firele în Siliștea-Gumești, cenzurează scrisorile, presimte viitoarele mișcări ale adversarului. E corespondentul mai înzestrat al Guicăi în noua lume a satului.

Asistăm, de altfel, în roman la o adevărată bătălie pentru putere în Siliștea-Gumești. Isosică, Plotoagă, Zdroncăn, Mantaroșie vor să îndepărteze pe responsabilul morii, Adam Fântână, și organizează o acțiune de compromitere („operația Cotigoaia”), însă conjurații se suspectează între ei, unul trădează. Pe această mică scenă politică au loc mari manevre, combinații shakespeariene, învingător iese un necunoscut, Vasile al Moașii, om dur, semn al unei istorii care pătrunde violent în viața tradițională a satului. Un activist stângist, Beju, s-a specializat în demascarea dușmanilor, un țăran nevinovat, Gheorghe, se sperie de comisia care umblă după cote, fuge și se îneacă în râu. Asupra satului așezat de altă dată, cu ierarhii sigure, satul adunărilor liniștite și al dialogurilor pline de spirit, se abat „evenimente pline de viclenie”. Din el, ca dintr-o groapă fără fund, „nu mai încetau să iasă atâtea necunoscuți”. Alarmat, Ilie Moromete încearcă să stăvilească acest proces și readuce în acest sens în sat pe Țugurlan, muncitor la un siloz. Ideea lui este că numai un om puternic și drept se poate opune violenței instaurate în Siliștea-Gumești de Vasile al Moașii. Țugurlan se întoarce, dar lucrurile nu se schimbă prea mult. Procesul este obiectiv, istoria nu ține seama decât într-o mică măsură de voința oamenilor. Satul arhaic, civilizația moromețiană sunt sortite să piară. Și Preda, spirit realist, lasă ca râurile tulburi ale istoriei să invadeze această mică așezare liniștită din câmpia Dunării, intrată, curând, într-o zvârcolire tragică. Simbolul acestei civilizații în asfințit, Ilie Moromete, are, după un moment de revitalizare (dragostea pentru Fica), o agonie lentă, lipsită de măreție. Fără cai, el este purtat în roabă de nepotul Sande și, după oarecare timp, moare spunând doctorului: „Domnule, eu totdeauna am dus o viață independentă”. Fiii s-au împărțiat demult, casa Moromeților trece în mâinile Țiței, unicul copil rămas în preajma bătrânului țăran. Cel care va duce mai departe, în închipuire,

lumea plină de farmec a lui Moromete va fi Niculae, atins și el de violența istoriei. Dispare, odată ce prapurii flutură la poarta Moromeților, satul ca imagine a lumii statornice, arhetipale. Siliștea-Gumești a intrat, definitiv, în alt sistem de relații, istoria se suprapune peste imaginea unei realități arhaice.

Există, topit în țesătura cărții, și un roman al lui Niculae (reluat, dezvoltat în „Marele singuratic”), după cum se simte în Moromeții, II, mai mult decât în primul volum (în legătură desigur și cu ideea cărții), preocuparea pentru o realitate spirituală mai adâncă. Jocul băieților pe câmp (bobicul), chipul în care tinerii țărani tratează chestiunile erotice, formele de ritual (spălatul picioarelor, la Rusalii), înmormântarea, parastasul, pregătirile pentru secerat, atitudinile curente ale bărbatului în familie, cum se poartă o femeie măritată, cum se îmbracă și ce este îngăduit unei fete etc. sunt, fără ostentație, înfățișate în carte, uneori sub forme ironice, alteori cu o evidentă notă lirică, întărind ideea unui cod al vieții țărănești. În intenția de monografie, nu în chip etnografic superficial, ci vizând o atitudine proprie față de existență în toate actele fundamentale ale vieții, Marin Preda se apropie de Sadoveanu din direcția însă a prozei de analiză. Un om pornește de acasă și, după mers, ceilalți ghicesc unde se duce. Dacă merge rar, așternut, aceasta înseamnă că el se duce undeva, mai departe, la o rudă din celălalt capăt al satului, dacă se duce într-un loc mai apropiat, peste drum, mersul e liber, gata oricând a fi întrerupt pentru a sta de vorbă cu cineva. Este ghicit, apoi, de departe, mersul nenorocirii, „cu pași rari și cu fruntea plecată și tăcut, strivit parcă de fâlfâitul morții care i-a intrat în curte” ... Fata lui Adam Fântână are un mers nicăieri, tăgănat, suspicios, pentru cei care o văd. Fata este întrebată și răspunsul este contestat în șoaptă, intenții ascunse, vinovate trădează pașii ei nehotărâți etc.

Excelent înfățișat este în Moromeții, II, erosul țărănesc. Situațiile fundamentale în dragoste, pe care literatura le-a tratat în nenumărate chipuri, sunt aici văzute prin oglinda unei psihologii speciale. Povestea unei fete care iubește fără speranță, povestea unui tânăr care este maltratată de frații și părintele fetei încât înnebunește și umblă de atunci numai călare, străbătând fără rost câmpiile, o scenă de isterie colectivă, alta de lesbianism țărănesc etc. sunt tratate cu liniște epică, fără violența naturalistă, fără pudoarea prozatorului vechi care

întoarce ochii de la astfel de lucruri mai delicate. Sunt, e drept, și notații mai dure, moravurile rurale nu sunt totdeauna sănătoase, natura umană are peste tot și laturile ei umbroase, dar, trecute în proză, ele se pierd în râurile mari ale narațiunii. Văduva lui Ilie Pipă se culcă într-un pat cu un băiat, iar fata ei, Sora, cu altul în patul alăturat. Femeile, mama și fiica, n-au rușine, și în ierarhia morală a satului locul lor e foarte jos. Sora e una din acele firi bune și slabe de care e plină și literatura rusească. Dostoievski și Tolstoi au făcut din ele niște sfinte. Preda e doar un realist care notează cu cruzime. O scenă nefirească pentru ceea ce ne-am obișnuit să numim sănătatea morală, pudoarea țărănească este aceea în care buna și slaba femeie, văzând un flăcău, „ceva se înțepenește în mintea ei” și, fără să se rușineze de fetele cu care stă, se lasă întinsă în iarbă. Niște fete „petrec în convergă” și un adolescent le privește cu uimire și dezgust. O fată de vârsta lui îl surprinde într-o poziție echivocă și de aici înainte fata va fi obsedată de ceea ce văzuse. Nu s-ar putea spune că eroul rural este senin, calm, temperat. El izbucnește tulbure, violent și, întâlnind niște legi morale severe, se manifestă colateral, sub forme aberante. De mare efect e în roman prezentarea stărilor existențiale care însoțesc aceste viclenii ale instinctului erotic. Niculae Moromete, tânăr de tot, trece după prima experiență pe acest plan printr-o stare de greață. O silă imensă îl paralizează, acolo, pe câmp, unde el dusesse fata pe care o iubește. Ileana lui Costică Roșu nu înțelege această inerție bizară și, întoarsă în sat, vorbește de rău pe băiat. Greața nu durează, totuși, o veșnicie și, după câțiva ani, experiența se repetă, într-o stare normală de beatitudine a simțurilor. Ileana suferă și ea de boala feminității prediste: buimăceala („lovită de o buimăceală care îi încetini și mai mult mișcările, de parcă ar fi picnit-o somnul”. Puternică, subtilă ca intuiție a psihologiei colective, este în Moromeții prezentarea acelei stări tulburi pe care o trăiește un bărbat intrat în mijlocul unui grup de femei tinere, cu simțurile încordate. Niculae (erosul este văzut în Moromeții cu ochii acestui personaj imprevizibil) merge în casa Stelei lui Jugavru și acolo întâlnește fetele cu care copilărise, femei, acum, măritate, așezate la casele lor. Râsul impertinent al tânărului bărbat sălbăticește aceste femei și revolta crește odată cu o misterioasă ațâțare. Una dintre ele se repede cu ghearele în parul lui Niculae: „Odaia se umpluse de gâfâitul muierii”, notează prozatorul. Criza trece

și femeia se potolește brusc. Niculae are și altă viață, în planul imaginației, unde se petrec întâmplările ratate în existența obișnuită. „A se face lumină sub ochi” este semnul deschiderii porții spre o lume fantastică în care lucrurile și ființele, văzute undeva, cândva, se întâlnesc într-o nouă alcătuire: „Dar era o lumină și o zi mișcătoare și nu neapărat aceea care tocmai se încheiase. Nu era o părere, se uită plin de uimire la oamenii și lucrurile care își vedeau de mersul lor ca într-o viață adevărată, scăldați adesea în culori niciodată văzute pe pământ, totuși întâlnite undeva, fiindcă nu se mira de ele...”

Procedeu epic este de efect, M. Preda poate să concentreze în acest plan al narațiunii un mare număr de fapte, reale și imagine. Niculae își amintește ce s-a petrecut demult, re trăiește, reformulează gânduri, impresii, rămase în cutele memoriei sale, și dă în același timp o prelungire ipotetică faptelor. Scenele scăldate de lumina de sub ochi sunt sau nu adevărate, ele sunt însă totdeauna posibile, proiecții semnificative pe ecranul enorm al fanteziei. Viața exterioară, obiectivă are o durată și un spațiu limitate, viața interioară (viața de sub ochi) o amplifică pe cea dintâi și o prelungește dincolo de limitele timpului. Ilie Moromete moare, și fiul, cu conștiința încărcată, mâhnit că-și părăsise în ultimii ani tatăl, n-are liniște până ce tatăl nu re apare în existența sa onirică. Niculae e auzit râzând în somn, și aceasta este semnul că fiul și tatăl se împăcaseră sub puterea unei lumini a spiritului care poate smulge din neant ființele și le poate da viață. Moromete cel vechi, omul adunărilor liniștite, trăia în sculptura naivă a lui Din Vasilescu. Moromete tragic, omul unei civilizații care piere, trăiește de aici înainte în închipuirea Fiului. Romanul este, și sub acest aspect, opera unei elaborații exemplare. Capitolul despre moartea lui Moromete e tot ce s-a scris mai mișcător, pe această temă gravă, în literatura romană. „Risipitorii” (1962) reprezintă pentru Marin Preda trecerea de la stilul epic indirect la stilul direct, acela care dă posibilitatea autorului să-și exprime ideile fără a mai recurge la limbajul personajelor. Prozatorul știe mai mult decât eroii săi și, intervenind în dialogul cărții, devine el însuși un personaj, și anume personajul cel mai bine plasat pentru a judeca pe celelalte și a da faptelor, la urmă, o viziune unitară coerentă. Limbajul este, fatal, mai subiectiv, structura romanescă mai variată, totuși libertatea prozatorului față de personaje rămâne relativă.

Personajele continuă să exprime pe autor, autorul continuă să fie regizorul acestor destine. Trecerea înseamnă, în fapt, spargerea narațiunii și introducerea masivă a eseului, mai marea libertate a autorului de a tulbura discursul epic prin reflecții personale. „Risipitorii” constituie și în alte privințe o carte de experiment, și faptul că Marin Preda a dat trei versiuni arată că la dificultățile demersului s-a adăugat și o nemulțumire de ordin estetic față de soluțiile inițiale. Așa cum se prezintă în forma definitivă (ed. A III-a, 1969), „Risipitorii” este romanul unei familii și, lucru nou la Marin Preda, romanul unui sentiment. Primul acoperă o mare arie socială și se întinde pe spațiul a două generații: părinții (Petre și Rodica Sterian, Toma Sterian – fratele celui dintâi, șotii Arvanitache – oameni cu stare, atinși de rigorile revoluției, mama doctorului Munteanu etc.) și copiii (Constanța, Vale, Gabi, dr. Munteanu, Mimi Arvanitache). Ca să facă istoria părinților, prozatorul recurge la istoria socială, cu preocuparea (tehnică realistă cunoscută, verificată!) de a subordona viața psihologică unui ansamblu de forțe economice și politice. Petre Sterian este muncitor la „Ateliere”, participă la viața politică, înainte și după cel de al doilea război mondial, apoi se retrage brusc, fără explicații, pentru a reveni, la îndemnul fratelui său, Toma, și al vechiului lor prieten, Lungu, activist de partid. Istoria, la acest punct, este cunoscută, și ea luminează prea puțin destinele personajului, rămas până la sfârșit fără identitate literară precisă.

Părinții intră, în genere, într-o schemă sociologică (muncitorul onest, activistul perspicace, individul care și-a pierdut, odată cu situația socială, personalitatea, ca bătrânul Arvanitache etc.) și, lucru curios, Marin Preda nu face nimic pentru a evita la acest capitol obsesiile maniheistice ale prozei din deceniul al VI-lea. Copiii intră în alt sistem de relații, și viața lor morală este mai bogată. Dramele lor constituie, în fapt, materia romanului și, analizându-le, talentul lui Marin Preda își regăsește forța lui reală. Constanța, Gabi sunt intelectuali, și eșecurile lor nu se mai explică social. Ei au tot ce trebuie pentru a reuși, epoca le este favorabilă, totuși viața lor ia adesea un curs tragic. La această familie de personaje trebuie să adăugăm pe doctorul Munteanu și pe doctorul Sârbu, istoria prieteniei lor fiind una din temeile privilegiate ale cărții. Din roman al spațiului social, „Risipitorii” devine un roman al timpului psihologic, accentul căzând

acum pe funcțiile morale ale individului, urmărite în existență (sau existențialitatea) lor. Constanța, doctorul Munteanu, Gabi Sterian ratează în viața sentimentală, și eșecul lor provoacă eșecul altora. Explicațiile diferă, într-un caz e vorba de conformism moral, în altul de incapacitatea de a vedea și accepta eroarea. Prozatorul descoperă o relație coerentă, secretă, care leagă viața individului de ceea ce el numește, în altă parte, subdestin. Epoca, destinul pot justifica multe, dar ele nu justifică totul, în triumful sau eșecul individului intră și o voință bine sau rău dirijată, o ezitare, o lipsă de angajare morală, complicitatea, pe scurt, a forțelor subiective lângă complicitatea existenței obiective. În „Risipitorii”, cazul cel mai interesant este acela al doctorului Munteanu. Inteligent, om de voință fermă, bun specialist, el câștigă pe toate planurile, apoi ratează lamentabil. La prima vedere, ceea ce îl pierde este ambiția lui socială. Doctorul Munteanu face politică, știe să vorbească, știe să tacă, se căsătorește cu Constanța, apoi o părăsește pentru a se recăsători cu fata unui om politic bine plasat. Intră în diplomatie, dar e silit s-o părăsească repede și să revină de unde a plecat. Aventura doctorului Munteanu este judecată aspru de ceilalți, și vechiul lui prieten, intransigentul doctor Sârbu, îi prevede înfrângerea. Confruntarea are loc, și doctorul, incapabil să rămână senin și puternic în fața schimbărilor, încearcă să se sinucidă. Ce l-a învins pe acest tânăr făcut să învingă? Ambiția socială nu explică totul, majoritatea ambițiilor sunt norocoase pe acest plan. Vina lui, după doctorul Sârbu, este de a fi încercat să-și părăsească meseria.

Ar fi dat o lovitură puternică orgoliului profesional, singurul creator, singura pârgă morală pentru un intelectual. Părăsind meseria, el și-a pregătit terenul ca să fie disprețuit și să devină un om slab („jucăria – zice el – altor forțe sociale care n-au niciun interes ca psihologiile profesionale să se coaguleze și să-și câștige o relativă independență în lupta socială”). Pentru alții, doctorul Munteanu este un arivist obișnuit. Având de ales între Idee și Ambiție, el a ales să slujească, fără ezitări, pe cea din urmă. „Pasiunile lui au o anumită puritate – concede, totuși, dr. Strihan, dușmanul lui – pe care o capătă prin vecinătatea cu ideile”. Însă doctorul Sârbu, mai penetrant, îndepărtează această ipoteză. Personajul însuși își justifică eșecul, aducând fapte până atunci ignorate din viața lui.

Este locul de a observa că personajele lui Marin Preda nu se

definesc de la început și, în genere, ele nu intră într-o schemă prestabilită. Nu sunt pozitive sau negative, sunt niște conștiințe tulburate care își trăiesc succesele sau înfrângerile cu luciditate. Ele se definesc pe măsură ce existența lor se complică. E.M. Forster deosebea în literatura modernă personaje rotunde și personaje plate, liniare. La Marin Preda ceea ce domină este categoria personajelor rotunde (observația este valabilă și pentru „Moromeții”, „Intrusul”, „Marele singuratic”), ascunse, repliabile, ambigue, evitând confesiunea directă, totală, ele revin adesea la punctul de plecare.

Natura moromețiană este prin excelență o natură, circulară. Doctorul Munteanu, doctorul Sârbu, Constanța, din aceeași serie tipologică, vorbind despre ei sau despre alții, dezvăluie totdeauna adevăruri parțiale, avansează un punct de vedere contrazis sau verificat mai târziu de ei sau de alte personaje. Conversația este o formă nu de elucidare, ci de amânare a revelației adevărului. Despre doctorul Munteanu avem impresia, văzând actele lui și comentariile celorlalți, că știm totul, apoi mărturisirile sale răstoarnă perspectiva. Personajul capătă altă dimensiune morală: ceea ce părea mărunț carierism devine expresia unei obsesii pozitive; ce ni se înfățișase, până atunci, ca o formă lamentabilă a labilității în compromis ne apare, acum, ca o dorință superioară de perseverență în idee. Doctorul Munteanu își justifică actul lui disperat prin imposibilitatea de a accepta eroarea. Disprețul și greața față de ipocrizia generală l-au împins la această soluție extremă. El furnizează doctorului Sârbu faptele doveditoare: n-a persecutat, cum se spune, pe doctorul Strihan; doctorul Strihan este un vechi adversar politic, deloc pur, deloc liberal; efortul lui a fost ca pe porțile libertății să nu năvălească urangutanii cu bâtele în mână, toată voința lui a pus-o în slujba unei ambiții profesionale: aceea de a descoperi secretul unei boli teribile, schizofrenia. Aventura lui diplomatică e justificată prin dorința de a se instrui. Doctorul Munteanu e, deci, un idealist (în sens moral) și, cum ne lasă să înțelegem, a practicat conștient o pedagogie a entuziasmului. Măreția omului constă, după el, în conștiința că trebuie să moară („că nu e etern și că trebuie să obțină eternitatea prin idee”). A vrut să fie consecvent cu ideea la care a aderat, dar a pierdut cămașa, n-a putut rămâne senin și a eșuat în intrigă mărunță. Greața și disprețul l-au doborât și moartea i s-a părut (iată o idee gidiană la Marin Preda!)

singura formă de libertate. Prietenia față de doctorul Sârbu nu-i suficientă, de altfel doctorul Sârbu l-a părăsit când i-a fost mai greu. Nu renunță, firește, la idee și va încerca să-și realizeze altfel aspirațiile, dar dacă va constata, încă o dată, că oamenii n-au nevoie de serviciile lui, el cunoaște calea de a renunța... îi rămâne deschisă încă o poartă a libertății...

Această încheiere arată că soluția doctorului Munteanu nu este definitivă, echilibrul lui este provizoriu. Prietenia cu dr. Sârbu se reface prin intermediul inteligentului doctor Drăghici, un practician fără ambiții, spirit fin. Însă, pe un anumit plan, înfrângerea doctorului Munteanu este iremediabilă, încă o dată, de ce? Explicațiile lui sunt puternice, totuși secretul eșecului nu ni se dezvăluie până la capăt, în conversația cu prietenul său, doctorul Munteanu mai avansează o ipoteză, într-adevăr tulburătoare: înfrângerea începuse nu pe plan social, ci în raporturile lui cu mama. Iată un personaj nou (absent în carte) și o relație pe care literatura psihanalitică a speculat-o îndelung. Mama doctorului este o ființă superioară și cultivă în fiul ei ideea că este un om de excepție și, în consecință, că trebuie să realizeze în viață ceva mare. Personalitatea ei nu este anihilantă (castratoare), dimpotrivă, stimulative, și fiul are față de mamă un sentiment de iubire plină de stimă. La originile ambiției lui neobișnuite ar sta, așadar, voința mamei ca fiul să depășească mediocritatea soțului. Conflict tipic freudian, Marin Preda îi dă, totuși, altă dezlegare: mama nu acceptă ca doctorul Munteanu să părăsească pe Constanța și nici mai târziu, când Irina, noua soție, așteaptă un copil, tristețea ei nu dispare, înfrângerea constă în faptul că mama s-a îndrăgostit de Constanța și că fiul nu mai poate avea nicio putere asupra ei. „Oamenii – spune el – care trăiesc sub imperiul unei lumini lăuntrice, cum e mama, sunt tot atât de intratabili ca și cei al căror suflet zace în întunericul cel mai adânc...” Eșecul doctorului Munteanu are și această latură psihanalitică.

Mama este, aici, un personaj pozitiv, solar, lucru neobișnuit în proza lui Marin Preda (în „Moromeții”, „Marele singuratic” mama, irațională și mediocră, este un personaj de umbră, fără acces la contemplație), însă nici această destăinuire nu justifică integral personalitatea și înfrângerea doctorului Munteanu, caz încă deschis, subiect de reflecție pentru cititor. Cert este că orgoliul nu a putut

proteja personajul în fața forței dure a subdestinului. Puritatea pasiunilor lui nu l-a ferit să intre, adesea, în relații mediocre și să rateze un mare sentiment (iubirea pentru Constanța). Doctorul Munteanu este un adevărat risipitor, un individ, cu alte cuvinte, care, voind să slujească adevărul, acceptă compromisul, potrivit ideii că adevărul are uneori nevoie, pentru a se impune, de ipocrizie. Eșecul lui este existențial și nicio cauză nu-l poate explica până la capăt. Contactul cu proza modernă i-a dat lui Marin Preda ideea de a construi o psihologie abisală pe fundamentul moral al unui carierist vanitos.

Mai puțin realizat artistic, doctorul Sârbu este personajul socratic al cărții, un doctor Munteanu mai puțin orgolios și mai intransigent. Plăcerea lui este de a conversa, viciul lui este viciul reflecției. Are pentru doctorul Munteanu un sentiment de prietenie și forma lui de a stima este de a fi sincer până la brutalitate. Judecă fără milă pe prietenul care își părăsește profesiunea și-i prezice căderea, fără să facă ceva pentru a o împiedica, în ochii doctorului Munteanu el este un personaj culpabil, intransigența îl împinge spre eroare.

Există, să se observe, la eroii lui Marin Preda o conștiință a culpabilității. O are și Constanța, atunci când, amenințată de moarte, se gândește la eșecul ei în căsnicia cu doctorul Munteanu. Revenind la doctorul Sârbu, trebuie spus că el este un Mercutio care folosește în loc de sabie silogismul. Prietenia față de doctorul Munteanu nu este necondiționată și, înainte de a accepta o explicație, el verifică toate ipotezele. Prin el, prozatorul ne dă imaginea unui sentiment fragil angajat într-o luptă inegală cu mentalitățile dure ale epocii. Căci prietenia, reflectează autorul, fiind un sentiment lipsit de finalitate, gratuit, este cel mai puțin apărat dintre toate, în viața doctorului Munteanu, doctorul Sârbu joacă rolul de instrument al justiției, o justiție care însă îmbrățișează cauza celui judecat. Având vocația adevărului, el face uneori erori, cum este aceea, de exemplu, de a considera că prietenul său a procedat neloial luându-i pe doctorița Tiberiu. De-abia mai târziu aflăm însă că, procedând astfel, doctorul Munteanu voise să-și scape prietenul de o femeie rea și nesinceră. Mai impenetrabil este cazul Constanței Sterian, soția nenorocoasă a doctorului Munteanu. Eșecul ei este, la prima vedere, un eșec prin ricoșeu. Părăsită de soț, ea cade într-o stare depresivă din care numai timpul și priceperea doctorului Drăghici o pot scoate. Crescuse greu

(„parcă avea două mâini stângi”), avusese dificultăți la școală, apoi, devenind adultă, relevă o personalitate puternică, cu reacții imprevizibile, incapabilă să accepte compromisul. Constanța inaugurează un tip feminin care va reveni în operele ulterioare: feminitatea buimacă, impenetrabilă. Rodica Sterian, mama, trecuse și ea printr-o fază de buimăceală, de retragere în sine, de refuz de a accepta viața, apoi își revenise și-si crescuse cu pricepere copiii. Fiica, îndrăgostită de doctorul Munteanu, apoi părăsită, cunoaște un rău de existență asemănător care o va duce, în cele din urmă, pe patul spitalului. Aici va încerca să-și înțeleagă vina: „De ce oare – se întrebă – n-am scos eu o lacrimă când m-am despărțit de bărbatul meu? Barem când a plecat să fi plâns, să fi vărsat o lacrimă. Nu e de mirare că s-a recăsătorit atât de curând, că m-a uitat atât de repede, căci ce amintiri puteau să-l împiedice pe el să mă uite, când eu treceam totdeauna mută prin fața lui când veneam acasă, de pe teren, și când deschideam gura, o făceam doar ca să mă vait, să-i spun că îmi merge prost cu elevii, că rămân în fața lor la fel de nătângă și de proastă cum rămâneam în fața mamei când îmi punea fierul în mână să calc o rufă?...”

Ca și în cazul altor personaje, soluția este, desigur, provizorie, adevărul – parțial, însingurarea Constanței este explicată în alți termeni de doctorul Munteanu (el pune, medical, accentul pe consecințele morale ale unui avort), pentru ca și acest adevăr subiectiv, parțial, să fie reluat, interpretat de inclementul doctor Sârbu. Tehnica romanului constă în a prezenta o serie de adevăruri succesive, complementare sau contradictorii, dovedind astfel că psihologia omului modern se constituie dintr-o sumă de ambiguități. Prozatorul clasic închidea individul într-o categorie (melancolic, expansiv, pesimist etc.), pe care o studia apoi cu sentimentul unei obiectivități depline. Scriitorul modern a pierdut această siguranță, obiectul lui (psihologia individului) s-a dovedit a avea adâncimi la care vechile instrumente de analiză nu mai ajung, în limbajul literaturii au pătruns termeni ca dublu, refulare, complex, viață secretă, împrumutați din psihanaliză, care dezvăluie o nouă concepție asupra persoanei și o nouă metodă de analiză. Marin Preda, la curent cu toate aceste descoperiri, întocmește fișa clinică a Constanței (în cazul acesta este vorba și de o boală adevărată), dându-ne, ca în Personna lui Bergman,

un grafic foarte sugestiv al formelor pe care le ia angoasa. Hortensia Papadat-Bengescu făcea o dare de seamă despre evoluția ulcerului, autorul „Risipitorilor” ia ca pretext o tulburare psihică pentru a studia un caz existențial (alienarea). Preferința scriitorului pentru feminitatea curioasă, mândră, imprevizibilă se vede și din studiul altor personaje. Mimi Arnitache acceptă greu dragostea lui Gabi Sterian, prima ei reacție este să fugă, apoi, când tânărul dă semne de iritare, îl părăsește într-o criză de demnitate, în genere, femeile ratează în literatura lui Preda din orgoliu.

Prin altă ramură a familiei Sterian (Vale), „Risipitorii” înfățișează și mediul uzinei. Dorința de a face, paralel, un roman al spațiului social nu l-a părăsit pe Marin Preda și, în afară de fabrică, îi atrage atenția și periferia urbană (prezentată în pagini admirabile). Vale este un tânăr inginer care, intrând în uzină, întâlnește, pe lângă interesul și entuziasmul muncitorilor, o birocratie rea, descurajantă: un șef al serviciului de aprovizionare machiavelic, un șef de personal ipocrit, un inginer fricos, vechi legionari, delapidatori etc. O conjurație pune în primejdie viața „Brigăzii tineretului”, însă intențiile malefice sunt dejucate. Perspectiva la acest punct este sociologizantă și analiza nu reușește să treacă peste vidul ei. E partea cea mai datată și mai neizbutită sub raport epic într-un roman, altfel, foarte modern ca viziune asupra psihologiei umane și substanțial în analiza unor cazuri de conștiință. În „Intrusul” (1968) observația se concentrează asupra unui individ și, în chipul prozei moderne, Marin Preda scrie romanul unui destin din care se pot deduce mai multe lucruri. E vorba de o narațiune ce înaintează într-o direcție unică, urmărind destinul unui individ puternic și inteligent, victimă în cele din urmă istoriei. Spuse astfel, lucrurile par simple, fără metafizică, în realitate, opera pe care o discutăm nu ocolește aceste zone, și narațiunea deschide spre ele perspective adânci și tulburătoare. Un tânăr, Călin Surupăceanu, ucenic vopsitor într-o mahala bucureșteană, ajunge pe un șantier, la îndemnul inginerului Dan, se califică, devine electrician, ajută la ridicarea unui oraș nou și se pregătește, după o complicată poveste sentimentală, să se stabilească pentru totdeauna în mijlocul unei lumi venite de peste tot. Omul este sociabil, se împrietenește repede, are ceea ce se cheamă vocația adaptării, se pare că nimic n-o să-l împiedice să trăiască satisfăcut în orașul unde el a pus prima piatră. Nimic nu

anunță în el un Meursault, o victimă a complicității vieții și a istoriei. Nu e totuși așa, ceva neprevăzut se întâmplă și curmă firul unei existențe fără traumatisme. Cartea începe în momentul în care neprevăzutul de care vorbim apare și împinge destinul acestui mărunț electrician spre o zonă tragică, de existență. Fără a complica lucrurile, să spunem că personajul, Călin Surupăceanu, săvârșește un act curajos, și acest act are pentru el consecințele cele mai dureroase. Ars pe față și pe mâini, mutilat, el încearcă să ducă viața dinainte, dar faptul nu mai e posibil. Accidentul pune între el și lumea în care până atunci se integrase perfect o barieră de netrecut. Cartea se deschide în clipa în care personajul se hotărăște să părăsească orașul, unde lasă soția, copilul și prietenii, pentru a merge în altă parte, într-un loc necunoscut, fără să știm dacă acolo unde se duce, alungat de neliniști, va găsi liniște și înțelegere, împrejurarea că el pleacă în căutarea aceluiași inginer Dan, care-i deschisese ochii asupra lumii ce se pregătea să intre hotărâtor în câmpul istoriei și să schimbe fața societății, nu e, desigur, fără însemnătate. Marin Preda lasă personajului său o șansă, dar șansa e nesigură, ipotetică și, într-un anume sens, fără prea mare importanță. Tânărul Călin Surupăceanu își va regăsi, poate, echilibrul, își va reface familia, va afla din nou plăcerea de a trăi și va înțelege, poate, sensul existenței sale încurcate, dar toate acestea nu înlătură și nu explică mai ales drama al cărei erou, fără să dorească, a fost. Istoria acestui destin e mult mai complexă și cu ecouri mai adânci în conștiință decât se observă la prima vedere. E limpede că romanul are un secret, e mai mult decât o dezbatere etică. E mai mult chiar decât o excepțională narațiune despre nefericirea unui individ, care, fără să știe, devine eroul unei tragedii inexplicabile. Cum se face că omul care săvârșește un act de eroism, un om tare, inteligent și drept, e părăsit de femeia de care era iubit și pe care o iubește, e ocolit de prieteni și nu găsește nicio înțelegere în jur, dar nu pentru că oamenii ar fi răi, lipsiți de înțelegere, nu pentru că ei ar hotărî un complot al indiferenței, ci din cu totul alte pricini? Și, dacă este așa, dacă nimeni nu e vinovat de acest eșec, dacă nimic nu stă în calea acestei reabilitări, cum se întâmplă că, totuși, individul nu mai poate lega firul rupt al existenței sale și, neînțelegător și neînțeles, părăsește totul, plecând într-un necunoscut tot atât de puțin promițător? Acestea sunt întrebările pe care le pune prozatorul și le oferă cititorului pentru

a medita el însuși asupra lor. Dar ele nu sunt decât niște punți spre altă întrebare, hotărâtoare. Dacă multe fapte se pot explica și dacă înțelesul multor tragedii e limpede, de neînțeles poate fi o simplă ratare, cum e aceea a unui tânăr care, făcând un act ieșit din comun, întâmpină, apoi, iritare, îndoială, neînțelegere și, în cele din urmă, ostilitate. Există un capitol în „Intrusul” în care eroul încearcă să-și explice această tristă înlănțuire, pe deasupra voinței și înțelegerii oamenilor. E un fel de parabolă a posibilităților de existență. Ca un nou „Candide” (un Candide al epocii industriale), Călin Surupăceanu reface în fantezie istoria societății omenești, și în această utopică derulare vrea să afle care este cea mai bună dintre existențe și în ce chip trebuie să trăiască omul pentru ca fratele să nu-și omoare fratele, pentru ca ura și violența să nu triumfe în lume, împiedicând să se manifeste vocația spre fericire a omului. El încearcă puterea religiei, verifică efectele forței, ale înțelepciunii, se întreabă, apoi, dacă omul n-ar trebui readus în starea lui paradiziacă, adică la starea inocenței. Totul e însă zadarnic, pentru că în insula utopică unde Călin și Maria s-au retras, pentru a pune bazele unei lumi fără tragedii, încolțesc ura și îndoiala, violența și complicitatea, încheierea e că nu ieșim din condiția noastră și o fatală complicitate împinge individul spre zone abisale de existență. „Omul – spune prozatorul – e o divinitate înlănțuită de puterea condițiilor”.

Acesta să fie, ne întrebăm, secretul tragediei, aceasta e explicația eșecului tânărului Surupăceanu, pe care nici sfaturile doamnei Sorana, nici spiritul de justiție al inginerului Dan, nici chiar propria voință nu-l ajută să se salveze? Înțelept și inspirat, Marin Preda nu trage nicio concluzie. Nu oferă o soluție și, la drept vorbind, ea nici nu există. Ce sugerează el e că nu există totdeauna o potrivire între logica destinului individual și logica existenței, că individul, în fond, poate deveni, împotriva voinței și calităților sale, victima istoriei, mânat de o forță oarbă pe care prozatorul o numește subdestin. Intrusul are, deci, o idee superioară despre existență și despre destinul uman și, prin aceasta, el depășește marginile unei bune cărți de proză. E mai mult decât atât: e o confesiune, o meditație încordată, o privire cercetătoare pe care un prozator ce crede în valorile morale eterne o aruncă lumii de azi.

Cu „Marele singuratic” (1972), Marin Preda revine la

romanescul tradițional (istoria unui destin, prezentarea mediilor sociale, conflict moral, intriga sentimentală etc.) cu o experiență nouă, totuși, în ce privește tehnica epică (eseul pătrunde masiv, narațiunea este din când în când spartă) și cu dorința de a trata din unghiul său de vedere o problemă dezbătută de toată literatura modernă: raportul dintre personalitatea individului și determinismul istoriei. Tema mai intimă a cărții este încercarea de a ieși din istorie. Angajare, acțiune (cu riscul eșecului) sau retragere, solitudine, boicot (o vorbă, ce nu place prozatorului!) al istoriei? Niculae Moromete, eroul de acum al narațiunii, încearcă, silit de circumstanțe, ambele soluții, în intenția de a-și apăra independența spiritului. „Marele singuratic” este până la un punct, ca și „Risipitorii” și „Intrusul”, romanul unei ratări, cu observația că personajul nu are niciun moment o psihologie de învins.

Literatura română număra mulți resemnați, inadaptați, înfrânți, și dintr-o nevoie, poate, de echilibru, Marin Preda lasă eroilor săi (dr. Munteanu, Constanța, Călin Surupăceanu, Niculae Moromete) o șansă de salvare. Spiritul, în orice caz, nu se resemnează în fața necesității oarbe. De altfel, în proza sa accentul nu cade pe analiza formelor de înfrângere, ci pe justificarea unor acte de existență cu prelungiri în sfera conștiinței. Prin aceasta, Marele singuratic depășește motivația realistă și tinde să facă dintr-un caz (istoria unui tânăr care eșuează în încercarea de a impune semenilor o nouă religie!) un destin, ceea ce presupune o apăsare în istorie și o atitudine conștientă în fața circumstanțelor, în această linie (linia centrală a cărții), „Marele singuratic” este un roman ideologic, dând termenului din urmă înțelesul original: un roman al soluțiilor de viață, al ideii de istorie, societate și al relațiilor dintre individ și aceste noțiuni. Nu este însă unicul plan al narațiunii. Lângă cel dintâi se află și un roman de familie, în continuarea Moromeților, o scurtă, apoi, povestire polițistă (asasinarea lui Damian Gheorghe), înserată în codul narațiunii realiste, și, în fine, prin episodul Simina.

„Marele singuratic” este și un roman de dragoste. Personajul care unește aceste fire este Niculae, fiul cel mic al lui Moromete, prezent încă din primul volum al ciclului și înfățișat pe larg în cel de al II-lea („Moromeții”, II, 1967). Cunoaștem de acolo istoria eșecului său politic și tot de acolo știm că, pentru a scăpa unei represiuni brutale, tânărul activist se retrage la o fermă din jurul Capitalei, continuându-și

studiile în domeniul horticulturii. Istoria acestei retrageri este reluată în „Marele singuratic”, umplând astfel spațiul alb lăsat în fresca (încă neîncheiată) a Moromeților, prin dispariția precipitată a personajului. Toate aceste reluări, reveniri, arată că Marin Preda vrea să ducă până la capăt istoria unei familii și că biografia personajelor sale nu este încheiată. Scene odată relatate (călătoria tatălui la București, dragostea lui Niculae pentru o Ileana superficială și colportoare, căderea lui politică) sunt reluate, completate, puse în noi relații.

Marin Preda înțelege, ca realist, că orice istorie are o preistorie și retragerea cea mai profundă suportă o presiune extraordinară a faptelor. Efortul personajului său este însă să scape acestei determinări. La sfatul prietenului său, notarul, ajuns om politic important, se izolare la această fermă horticola și căuta, în însingurare, o formă acceptabilă de trai, în umbra istoriei. Trăiește singur, nu caută prietenii noi, nu încearcă să le refacă pe cele vechi. Pe Marioara Fântână, cu care are un copil, o vede din când în când, protocolar. Redescoperă viața naturii și totodată plăcerea contemplației. Revine, altfel zis, la soluția de existență a tatălui său. Niculae voise să distrugă temeliile familiei țărănești, pentru a impune o nouă credință, după el superioară aceleia în care credea tatăl său, însă oameni mai puțin dotați, dar mai abili decât el, îl îndepărtaseră cu brutalitate. Când vechii lui prieteni îl caută, Niculae nu-i primește. Ei sunt purtători de istorie și marele însingurat nu vrea să intre în această capcană. Trecutul continuă totuși să-l obsedeze. Boicotând istoria, el trăiește fără să vrea (observă bine D. Micu) într-o continuă nostalgie de istorie. Din această stare îl scoate Simina, o pictoriță instalată la Castel. Aceasta descoperă secretul bizarului horticultor și-l îndeamnă să reentre în istoria activă, să îmbrățișeze din nou formula angajării. Singurătatea, crede ea, nu-i un refugiu, ci un loc otrăvit: „Tu trebuie să întrevezi soluția care să-ți explice pentru ce visul tău s-a spulberat. [...]. Nu credința a fost rea, ci faptul că ai fost silit din pricina unei înfrângeri s-o părăsești...”

Convingerea pictoriței are darul de a tulbura pe „Grădinarul Miciurin” (cum își spune el cu ironie) și-l obligă să rejudece din alt unghi evenimentele prin care a trecut. De-abia acum, la această lumină retrospectivă, personalitatea lui capătă consistență. Fusesse un spirit religios, și lectura Bibliei, unde scenele de violență abundă, și moartea

absurdă a unui cumnat îi clătinaseră credința. Pierzând o iluzie, nutrește gândul de a crea alta: vrea să dea oamenilor o nouă religie. Dar este el ales, poate deveni apostolul noii credințe? Apostolul are nevoie de un semn, și semnul premonitor vine sub forma unei șopârle: „Cum să aflu dacă puterea pe care o simțeam copleșindu-mă va deveni Idee? Un semn puteam primi numai din partea destinului, care în acele clipe mă vedea și mă știa. Unde să-l caut? în firele ierbii? Nu. Ar însemna să consult un destin mic. Și cum stăteam cu nasul în iarbă, am văzut foarte aproape de mine o șopârlă care se uita direct la mine, cu gura deschisă și cu gușa palpitând de căldura zilei de vară. Uite, mi-am zis, ce-ar fi să caut un semn în șopârla asta? De ce-o fi venit ea la mine tocmai acum, și atât de aproape, și nu fuge? [...] Și într-adevăr, când dunga palmei mele i-a atins ușor picioarele din față, în loc s-o ia la fugă înapoi și să se piardă pe întinsa miriște, a făcut deodată o săritură peste palma mea întinsă. Și a repetat apoi această săritură de trei ori... M-am întors cu fața în sus și mi-am dus cotul la ochi, să mă apăr de soare. Soarele însă nu mai era acolo unde credeam eu, de mult coborâse spre marea de porumburi. Mult timp pusese destinul ca să-și arate semnul, nici nu-mi dădeam seama cum se scursese parcă în câteva clipe o după-amiază întreagă... Și nimeni nu tulburase cu nimic această dezvăluire secretă, niciun om nu trecuse pe la capătul loturilor, niciun băiat, nicio muiere, iar caii, ca niște zeități protectoare, nu se îndepărtaseră nici ei de micul lor stăpân, care nu se știe ce făcea acolo jos de stătea atât de îndelung nemișcat...” Scena este de o mare frumusețe și ilustrează în roman ceea ce Gide numește undeva „mise en abyme”. E vorba de un procedeu al prozei moderne, folosit intens azi de noii romancieri, comparabil cu rolul oglinzii într-un tablou de Meruling sau Quentin Metsys. Gide crede că prezența oglinzii în pictură nu este întâmplătoare, ea dă o imagine sintetică a tabloului și dă ochiului puțința de a descoperi în acest plan secund, reflectat, miniatural, profunzimile celui dintâi, în proză procedeu a fost utilizat, între alții, de Poe, în „Căderea Casei Usher”, și constă în prezența unei scene-cheie anticipative (un vis), din care deducem desfășurarea ulterioară a faptelor. Spiritul lectorului este pus, astfel, în gardă, în lumea nestructurată a faptelor el întrezărește o posibilă organizare și, deci, un sens. Niculae n-a ajuns să întemeieze o nouă religie, dar, spune chiar el, îi este atât de plăcut să se gândească la ea. Eșecul social nu a

făcut, apoi, ca ura să-l stăpânească, cum se întâmplă cu spiritele slabe care, odată cu funcțiile, își schimbă ideologia și-și pierde sentimentele. Iubirea Simonei îl scoate din izolarea în care se instalase comod și-l readuce nu în istorie, pentru că istoria continuă să se manifeste și în zonele ei de penumbră (comunitatea restrânsă de la fermă trece prin evenimente grave!), dar în situația de a medita asupra lumii din care fusese izgonit. Niculae Moromete e pe cale de a reveni la credința lui părăsită (să redevină activist), însă Simina moare, și horticultorul cunoaște o nouă decepție. Circumstanțele se dovedesc, din nou, puternice.

Revenirea în istorie este tot atât de dificilă ca și ruperea de ea. Romanul se încheie, în fapt, aici, cu această sugestie de înverșunare a destinului contra unui om inteligent și onest care găsisese calea să iasă din singurătatea în care îl aruncase o istorie politică zbuciumată, confuză. Va avea el tăria să treacă și această probă dură și să continue drumul ce duce spre religia nouă? Cartea se putea încheia cu această întrebare, lăsând cititorului posibilitatea să aleagă el însuși o soluție, însă prozatorul, gândind altfel faptele și, probabil, și pentru a nu repeta situația din „Intrusul”, a scris un epilog din care se deduce că marele solitar reintră imediat în activitatea politică, stimulat și de o tânără și firavă zootehniciană, copleșită de treburile cooperativei. Epilogul nu justifică psihologic această decizie și, scris în altă notă decât restul romanului, îl dezechilibrează, în afara tonului real al cărții (a vocii narative) mi se par și paginile despre creatorii de la Castel, care, judecate separat, nu sunt totuși lipsite de vervă și pitoresc.

Substanța adevărată a romanului o constituie însă meditația istorică și sociologică, în marginile permise de proză, într-un dialog în care viața sentimentelor se unește cu viața ideilor. Discuțiile creatorilor sunt haotice și dramele lor se prăbușesc în bufonerie (este aici o tradiție satirică a prozei noastre!), fără nicio legătură, nici unele, nici altele, cu tema gravă a cărții. Justificarea ar fi că acesta este mediul în care trăiește Simina, pictoriță și fostă soție de pictor, însă drama ei (inspirația care întârzie să vină) se explică prea puțin prin destrăbălările și logoreea artiștilor alcoolici. Simina este un artist modest, care începe să picteze bine în clipa în care iubește. Psihologic, ea face parte din familia Constanței Sterian, Mimi Arvanitache... familie de femei voluntare și lunatice, imprevizibile. Ea forțează prietenia cu

Niculae Moromete, apoi, când acesta face o observație nepotrivită, se retrage și reapare peste un an. Fusese căsătorită cu un pictor talentat și brutal, voise să picteze, însă fără mare succes. Obsesia picturii o împiedică, apoi, să trăiască. Dragostea lui Niculae o stimulează, și modesta Simina are momentul ei de sclipire, după care, epuizată, moare. Ideile ei sunt sănătoase, arta nu-i smintește mintea: vrea să se căsătorească, să facă copii, când vizitează satul lui Niculae întră repede în gratiile tatălui, bătrânul țăran Moromete, atașează, în fine, dragostei o mare importanță: „În zilele noastre – spune ea – oamenii nu mai găsesc în dragoste o soluție a ambițiilor lor, fiindcă nu mai aleargă acum după fericire, ci după altceva”. Niculae este un intelectual cu simț practic, în idee el caută o finalitate. Judecă mai degrabă ca un sociolog cu simțul temperanței dezvoltat: „Întrebarea e însă dacă o idee prinde fără să ne smintim în același timp la cap...” Iubește clasa din care a ieșit, dar, ca și autorul lui, consideră că întoarcerea la vechea civilizație rurală este imposibilă (regăsim în Marele singuratic reluate ideile pe această temă din „Imposibila întoarcere”). Niculae gândește la ceva în stil englezesc, să se păstreze, adică, „și ce era bun înainte și să se facă și revoluție”, soluție ce vine în întâmpinarea exigențelor formulate de tatăl său, neîmpăcat cu ideea (știm toate acestea din Moromeții, II) că tot ceea ce a făcut el este nefolositor. Figura tatălui reapare și în „Marele singuratic”, deși, e limpede, romanul e acaparat de problemele Fiului. Ca totdeauna când vine vorba de acest personaj, narațiunea capătă o vibrație nouă, celelalte personaje intră în umbră. Marin Preda prezintă, încă o dată, toamna târzie a bătrânului țăran, apoi, întorcând cealaltă parte a tabloului, înfățișează tinerețea și iubirile lui Moromete. Viața lui intimă ne era necunoscută, și prozatorul descrie acum, în pagini de mare poezie și înțelegere a psihologiei elementare, dragostea unui tânăr țăran, poreclit Mutul, pentru Rădița și, mai târziu, pentru sora ei, Fica. De o rară finețe sunt și acelea despre afecțiunea dintre bătrânul țăran și tânăra pictoriță (sugestie din Galsworthy?), soția posibilă a fiului. Ilie Moromete este personajul ordonator al prozei lui Marin Preda, arhetipul său, firele narațiunii, oricât de îndepărtate ar fi, ajung la el.

Reușit este și romanul de dragoste propriu-zis, unde tema iubirii este deliberat confundată cu tema creației. Tot așa, scurta povestire polițistă unde apare și un colonel de miliție, care vorbește de

Dostoievski (replică la „Animale bolnave” de N. Breban, unde un plutonier profesează idei din Nietzsche). Marin Preda pare că se amuză, apoi ia în serios subiectul și construiește o narațiune unde crima se produce, în stil dostoievskian, dintr-un complex al umilinței. Ferma nu este un loc al liniștii, violența, gelozia, trădarea înfloresc și aici. Nu există viață, vrea să spună autorul, în care pasiunile umane, cu formele lor de purificare și abjecție, să nu se manifeste. Viața este contagioasă, solitudinea absolută nu-i posibilă, istoria ne înlănțuie și în chilii. Marin Preda mărturisește în niște însemnări cu caracter autobiografic că și-a scris cărțile fără ca să întrezărească în ele tema povestitorului, adică tema lui. A terminat Moromeții și a văzut că personajele au fost mai puternice decât el: și-au impus tema lor. A început al doilea volum și situația nu s-a schimbat: alte teme veneau de la sine, acopereau spațiul romanului, fără ca prozatorul să poată împiedica acest proces de substituie. Lui nu-i mai rămâne decât să reflecteze la tema lui și, în așteptarea revelației, să scrie în continuare romane unde să fie totdeauna vorba de alții. Tema povestitorului este o frumoasă promisiune... Se înțelege fără dificultate că prozatorul realist trăiește conștient o dramă (drama deturnării subiectivității), dar drama nu-l împiedică să-și scrie cărțile, având sentimentul că, scriind despre alții, prozatorul se caută și se exprimă, în fapt, pe sine. Chestiunea nu-i deloc complicată estetic, toată lumea este de acord că în artă obiectivitatea nu-i decât o formă a subiectivității, el fiind totdeauna eu. Nici Marin Preda nu crede, bineînțeles, altfel, dovadă că valorile morale pe care le exprimă în opera de ficțiune le apără acum („Imposibila întoarcere”, 1971) în chip direct. Autorul este cel ce vorbește aici, ideile și observațiile lui trec pe primul plan; s-ar putea spune atunci că prozatorul și-a aflat, în sfârșit, tema. Să nu ne grăbim însă. „În Imposibila întoarcere” e vorba, adevărat, de scriitor, de familie și de studiile lui, dar, înaintând în lectură, observăm că nici de data aceasta Marin Preda nu scapă de obsesiile vechi, obsesii, în cea mai mare parte, ale lumii din care a ieșit și pe care a înfățișat-o în romane. Obsesiile lui rămân, în continuare, obsesiile altora, tema lui e, fatal, tema lor. Ei înseamnă și aici țărani. „Imposibila întoarcere” este metafora destinului lor în fața civilizației industriale. Un destin foarte dur. Ca societatea de azi să se hrănească, citește Marin Preda într-o statistică, trebuie ca numărul țăranilor să se micșoreze. Mașinile au

nevoie de spațiu, industria, ca să poată fi productivă în agricultură, trebuie ca plugul, caii, mica industrie rurală să dispară. Proces fatal, nimic de făcut în această direcție, mașina ia locul țăranului. Dar acest cult pentru mașină, întreabă Marin Preda, este el bun sau nu? „Cultul soarelui, de pildă, n-ar fi mai bun, în timp ce am continua să ne perfecționăm utilele noastre mașini cu care să zburăm și în Sirius, dacă avem chef? Sau al apei, misterioasa apă din care am ieșit, mama noastră, și care înconjură cu albastrul ei strălucitor globul pământesc?...” Ar fi, dar istoria este mai tare decât voința noastră; omul fetișizează mașina și devine în cele din urmă victima ei. Iată un fapt inacceptabil pentru un prozator crescut în cultul valorilor morale. Pentru el nicio revoluție, socială sau tehnică, nu este scuzabilă dacă strivește personalitatea omului. Nu-i, firește, singurul care-și pune problema civilizației actuale. Sociologii, ecologii de pretutindeni se întreabă, neliniștiți, despre soarta individului în fața expansiunii industriale. Termenul de represiune, când este vorba de societatea de consum, împrumutat din cărțile lui Marcuse, revine adesea în discuție. Marin Preda nu-i nici sociolog, nici futurolog, eseurile lui nu se bazează pe anchete, sondaje, studii speciale și nici nu fac previziuni. E doar un creator înzestrat cu vocația reflecției și, întrucât metoda lui de lucru se bazează pe observația individului într-un sistem de relații, reflecțiile privesc mai ales locul acestui individ în societatea de azi. „Imposibila întoarcere” este, în fapt, un jurnal unde analiza fenomenului social se unește cu confesiunea. Subiectele variază, într-un loc e vorba de psihologia etnică, în altă parte de diferența (temă mai veche în cultura românească) dintre orășean și țăran.

Remarcabil în aceste texte este modul liber de a gândi câteva aspecte ale civilizației actuale și de a da sugestii de o adâncime simplă acolo unde alții cu mai multă știință, dar cu o mai mică intuiție a sensului existenței, se încurcă în subtilități, în fond, ca artist, Marin Preda gândește social și vede existențial. Pentru el civilizația este o noțiune ce nu are niciun sens în afara vieții individului. Față de istorie el are o atitudine din care lipsește sentimentul de flatare. A trecut prin multe, a văzut multe. „Știm multe”, notează el undeva, „revoluția franceză e un poem idilic față de ceea ce s-a petrecut cu noi în numai cincizeci de ani”...Ideea, de pildă, că poporul nostru s-a salvat boicotând istoria nu place prozatorului. Cum să boicoteze badea

Gheorghe istoria?: „În realitate peste aceste plaiuri a curs sânge [...], mai degrabă putem spune că istoria l-a dus de nas pe badea Gheorghe și că el a învățat, din vicleniile ei, viclenii și mai mari și a știut în felul acesta să i le deoaze, uimind pe foarte mulți din acest continent...” Nici părerea că noi, românii, aranjăm în cele din urmă toate lucrurile și că ieșim teferi din tragediile istoriei nu convinge pe scriitor: „aranjarea asta ne costă”, zice el. De o mare finețe dialectică este delimitarea pe care o face între spiritul primar agresiv și spiritul revoluționar. Spiritul primar contestă totul, valorile spiritului în primul rând. Curiozitatea este că el începe să se manifeste și în rândul inteligenței dezamăgite de conformismul culturii. Marin Preda comentează, la acest punct, atitudinea lui Sartre, Genet și a altor contestatari occidentali folosind vorbe dure. Exemplele se pot discuta (mai conformist, mai ipocrit mi se pare, de pildă, tipul contestatarului frivol, gauchistul de pe Bd. Saint-Germain), ideea unui nihilism masochist, iresponsabil, trebuie însă reținută.

Tema violenței reapare și în alte texte, însă, indiferent de unde ar porni, Marin Preda revine la obsesia lui fundamentală: țărani. Ia să vedem ce spun fărămi?! ce se mai întâmplă la sat?... Lumea morală a satului continuă să fie un punct de referință. Satul i se pare, în comparație cu orașul, chiar și în condițiile societății industriale, o colectivitate mai omogenă: „Acolo omul e acasă pe orice uliță, îl găsești peste tot: ce faci, Ilie, ce faci, Gheorghe! [...]”. Omul se uită la om și se bucură...”

Făcând elogiul existenței naturale, Marin Preda se ferește să idilizeze viața patriarhală. Ideea că, tot vorbind de țărani, ar putea fi suspectat de tradiționalism, îl irită, întoarcerea, ne avertizează el, este imposibilă. Năstase Besensac are televizor, cercul vechilor liberali s-a destrămat, țăranul gândește la procentele lui și nu mai simte nicio plăcere să vorbească despre ceea ce s-a petrecut cu el cu un deceniu în urmă. E bine, e rău? E ceea ce se întâmplă, în orice caz. „Iată – afirmă prozatorul – asta e țăranul din zilele noastre, dacă mai poate fi numit astfel...” însă acceptarea fatalității istorice nu scutește pe scriitor de obligația de a observa soarta individului în mijlocul acestor mecanisme. Este cea de a doua temă generală a volumului „Imposibila întoarcere”: fatalitatea relației în literatură. Marin Preda este, nu-i niciun secret, un realist și, aici ca și în alte intervenții, apără condiția

literaturii realiste. Estetică clară, eficace: romanul este legat de istorie („fără ea se asfixiază”), literatura, în general, nu poate fi scoasă din dialectica implacabilă a existenței, scriitorii sunt conștiințe ale colectivității naționale, și nu sfinți, a fi modern înseamnă a fi cât mai aproape de adevăr, morala poate constitui pentru artă o primejdie, arta fiind mai aproape de natură prin cruzimea ei infantilă decât morala, creație a spiritului uman matur etc. Se înțelege că, în aceste condiții, evazionismul nu are nicio șansă. Marin Preda ridiculizează pe cei care întorc spatele istoriei și se refugiază în subtilitățile compoziției românești. Fără să fie numit, noul roman este pus în cauză. Ar fi de discutat, la acest punct, locul și justificarea prozei fantastice, scoasă, de regulă, din jocul dialecticii sociale, evazionistă dacă gândim literatura ca expresie a unei determinări stricte. Este literatura fantastică un gen inactual, ignoră ea dialectica implacabilă a existenței...? În prevederile literare ale lui Marin Preda nu intră nici făcătoru de cuvinte, adică liricii, creatorii de metafore în proză. El cere literaturii precizie, adâncime a observației, fidelitate totală față de om: „Scriitorul nu trebuie să părăsească omul, chiar dacă omul, sătul de propriile sale fapte, n-ar dori să i se pună în față o oglindă și să-și vadă în ea chipul”.

Alte idei le deducem din reflecțiile autorului pe marginea cărților pe care le-a citit. El admiră, de pildă, pe I.L. Caragiale și consideră că secretul originalității lui e de a fi arătat (observație fină) „conștiințe falsificate de cuvinte”, „conștiințe adormite sau buimăcite”. Sadoveanu este altă preferință literară, nu însă și înțelepciunea asiatică din „Ostrovul lupilor”. Rebreanu, Mateiu Caragiale, Camil Petrescu sunt nume care revin în discuție. Călinescu, de asemenea, ceea ce nu-l împiedică pe Marin Preda să considere „Bietul Ioanide” o operă ucisă de estetism. Părerile noastre pot fi, firește, altele, dar în cazul unui prozator interesează mai puțin justetea observației, decât opțiunea pe care ea o implică, în cazul lui Marin Preda, nu mai este nicio îndoială, judecățile arată opțiunea pentru un realism obsedat de fatalitatea relației individ-societate, atent la efectele acestei relații pe planul psihologicului, un realism, în fine, în care individul, înainte de a fi o victimă a istoriei, își joacă toate șansele. Rareori în literatura română un scriitor și-a înțeles atât de bine vocația și a reflectat, cu mai mare luciditate, la posibilitățile ei.

Cea de a treia temă a cărții este tema moralistului. Familia,

copilăria, școala, prietenii, literatura proprie sunt subiectele evocate la acest capitol. Imaginile cunoscute din operă sunt înfățișate acum în chip mai direct și puse în legătură cu o biografie ce se poate controla. Prozatorul întreține conștient o confuzie între personajele cărților și indivizii ce i-au servit ca modele. El însuși începe să se simtă, de la un punct al confesiunii, un personaj al operei și să-și creeze un rol printre ficțiunile sale. Copil, manifestă o buimăceală, o stare de încetinire în fața fenomenelor vitale. Cum va ieși scriitorul pe care îl știm din acest fiu de țăran lipsit de calitățile necesare pentru a deveni un bun țăran? Iată un secret, secretul care străjuiește la poarta oricărui mare destin literar. Marin Preda nu arată intenția de a-l lămuri. Pe el îl interesează altceva, miracolul copilăriei, de pildă, „locul de refugiu al problemelor insolubile”. Insolubile pentru cine? Pentru omul matur, desigur. Oricât de dure, traumatizante ar fi relațiile (copilul, bolnav, asista la o discuție despre iminenta lui moarte, apoi poartă cămașa ce era destinată înmormântării lui!), ele nu pot întuneca figura unui mare personaj: tatăl. Mitul tatălui (esențial în literatura lui Marin Preda) revine și în „Imposibila întoarcere”. „Scriind – mărturisește scriitorul – totdeauna am admirat ceva, o creație preexistentă, care mi-a fermecat nu numai copilăria, ci și maturitatea: eroul preferat. Moromete, care a existat în realitate, a fost tatăl meu”. Și din aceste eseuri și din opera de ficțiune propriu-zisă deducem că Marin Preda nu trăiește ceea ce psihanalistii susțin că orice copil trăiește: complexul tatălui castrator. „Imposibila întoarcere” ne confirmă încă o dată ideea că, dacă trebuie să justificăm psihologic o vocație care, în fond, nu poate fi justificată niciodată până la capăt (vocația pentru artă), în cazul lui Marin Preda îndemnul de a scrie a apărut nu din complexul, ci din fascinația paternității.

Fatalitatea relației continuă să fie și tema „Convorbirilor”. Se vede și de aici că istoria, adevărul, realitatea sunt pentru prozator noțiuni-cheie și că în afara lor literatura nu are înțeles. Opera e judecată în funcție de partea ei de adevăr, o carte bună fiind o carte care exprimă într-o manieră acceptabilă estetic un adevăr social și psihologic. Dostoievski (scriitorul cel mai des citat), Tolstoi, Céline, Malraux, Camus sunt comentați din acest punct de vedere. Ce putem spune este că Marin Preda rămâne consecvent cu sine. Orice formă de realism presupune un cult al istoriei și o neîncredere principală față de ceea ce nu este trăit, omologat, real. „Eu nu mă gândesc niciodată

decât la ceea ce am cunoscut – confirmă într-un loc prozatorul – și la ceea ce am trăit direct. Consider că numai asta are valoare...” Fraza poate fi, firește, răsturnată, dar să admitem că pentru un realist drumul spre adevăr trece printr-o experiență personală. Imaginarul este o noțiune secundă. Ce poate, de pildă, să-i spună unui scriitor, obsedat de determinările, interacțiunile în care trăiește literatura, filosofia hieratică a budismului?: „Mă plictisesc înțelepciunile acestea pe care le înțeleg, dar care mi se par mult prea depărtate și prea abstracte. Nu-mi sugerează o realitate la care să ader cu o convingere fundamentală”. Înțelepciunea orientală a eroului din „Ostrovul lupilor” nu poate, în aceeași ordine, să spună mare lucru prozatorului, deși Sadoveanu este pe lista preferințelor lui. Un semn de întrebare ridică și „Don Quijote”, eroul unei iluzii. Marin Preda crede că cititorul român are un atașament limitat față de o operă care propune de la început o convenție: convenția unei nebunii pilduitoare. Despre psihologia cititorului este totuși greu de spus ceva definitiv, pentru că nu există, în realitate, un prototip al cititorului și gustul nu se poate determina cu o unică măsură. El poate, de asemenea, evolua, și ceea ce mi se pare azi inacceptabil, impropriu, poate fi mâine comun, specific. Educația gustului se face, în primul rând, prin artă, și arta nu trebuie să cultive inerțiile publicului. Acesta este însă un detaliu, „Convorbirile” lui Marin Preda ating chestiuni mai importante, în stilul grav și profund pe care îl știm din „Imposibila întoarcere”. E vorba, din nou, de civilizația actuală, de lumea țărănească, de dramele secolului nostru și, încă o dată, pe larg, cu amănunte extraordinar de vii, despre familia și copilăria scriitorului. La idei deja formulate, el aduce argumente și nuanțe noi, cum e aceea, de pildă, că secolul nostru a dovedit că nu există o limită a răului: „Eu m-am format într-un anumit spirit și am trăit încă din adolescență cu ideea că există o limită pe care omul nu o poate trece: în mistificare, în josnicie, chiar în trădare, în nenumărate alte acțiuni care măsoară mizeria umană. Dar ceea ce s-a făcut în secolul nostru în materie de mistificări, de ticăloșii, de trădări, înjosirile la care a fost supusă ființa omenească de către alte ființe omenești naște în conștiințele noastre îndoiala: se pare că această limită nu există, nu sunt bariere spre infern pe care omul să nu le treacă. Le trece. S-a dovedit că el le poate trece”. Însă scriitorul realist nu și-a pierdut încrederea în șansele individului. „Trebuie să fim

mulțumiți de natura umană”, afirmă el în altă parte. Totul este ca transformările rapide, radicale, prin care trece omul, să nu-l aducă în situația de a-și pierde sufletul (obsesie dostoevskiană). Nu și-a pierdut încrederea nici în posibilitățile literaturii, într-o lume dominată de superputeri militare și economice, șansa unei națiuni mai mici este să se impună, prin forța gândirii ei artistice, zice Marin Preda. Cum? Ne întoarcem la eterna problemă a pătrunderii unei literaturi mici în universalitate. Convorbirile trec la altă temă și ne înfățișează o călătorie în Vietnam. Prozatorul, fidel ideii că numai ce este trăit direct are însemnătate, relatează pe câteva zeci de pagini delectabile ce i s-a întâmplat lui în acest voiaj lung. Numai dacă ai pățit ceva ai dreptul să vorbești. Altfel, jurnalele, notele de călătorie n-au nicio justificare. El, prozatorul, a pățit destule lucruri și observațiile pe care le face (despre psihologia, bucătăria, modul de existență al asiaticilor) sunt fine, însoțite adesea de o ironie inteligentă. Alte dialoguri sunt consacrate subiectelor literare propriu-zise, autorul explicând, într-un loc, în ce constă iluzia lui Moromete, în altul efortul pe care l-a depus pentru a-și crea un stil propriu, direct, deosebit de acela al personajelor. Toate acestea sunt importante și arată o gândire cu un ritm foarte original. Tendința este de a reduce lucrurile generale la o schemă mai simplă, acceptabilă. Lui Marin Preda nu-i plac situațiile prea complicate, iar subtilitățile care ascund adevărul esențial îl deranjează.

N-am avut niciun moment impresia, citind aceste „Convorbiri”, cum n-am avut, parcurgând eseurile din „Imposibila întoarcere”, că există un subiect, o problemă, care să intimideze spiritul curios al lui Marin Preda. Realistul nu se lasă terorizat de temele pe care le abordează, și cea dintâi grijă a lui este să le reducă la dimensiuni accesibile judecării clare. Chiar când vorbește de noțiuni mai puțin limpezi, cum e aceea de subdestin, spiritul rămâne calm și încearcă să explice ceea ce uneori este inexplicabil. Căci, încă o dată, pentru autorul „Moromeților” numai ceea ce este cuprins, judecat, înțeles are însemnătate. Opoziția lui față de evazionism, ermetism, lirism în proză vine și de aici. Ca să ne placă, o operă trebuie înțeleasă. Ca s-o înțelegem, trebuie ca premisele ei să fie limpezi. Printre scriitorii citați de Marin Preda în sprijinul ideilor lui literare nu figurează niciodată marii fanști, liricii nebuloși, de genul Poe sau Nerval, simpatiile lui merg spre Balzac, Dostoevski. N-am spus însă că ceea ce ridică aceste

„Convorbiri” deasupra obișnuitelor confesiuni făcute de scriitori este o excepțională conștiință existențială a faptului. Prozatorul evocă, de obicei, întâmplări lipsite de simbolismul curent, scene care fixează, mai degrabă, descoperirea unei relații sau a unei atitudini umane fundamentale. Un băiat de 9 ani asistă la împerecherea dintre un armăsar și o iapă, în prezența unei femei tinere isterizate. Un țăran impasibil aruncă la momentul potrivit o oală de apă rece și armăsarul se retrage fulgerător. Scena stârnește curiozitatea inocentă a copilului și e povestită cu o răceală care lipsește de obicei în scrierile memorialistice. Toată cartea (ca și „Imposibila întoarcere”) este plină de astfel de fapte care asediază imaginația copilului. Ele se petrec la școală, în familie, în adunările țăranilor și sunt de o banalitate... exemplară.

Este interesant de observat ce loc ocupă și aici copilăria, cu personajele, miturile pe care le cunoaștem deja (în primul rând tatăl). Alți scriitori, vorbind de această vârstă, descoperă în jocurile copilăriei simboluri sexuale. Citesc într-o convorbire cu André Pierre de Mandiargues că plăcerea lui de a se juca printre stânci sau de a se scălda în mare era o plăcere erotică inconștientă. Mirosul unor plante acvatice era, de asemenea, de natură sexuală. Pentru scriitorul român copilăria nu-i nici Ozana cea frumos curgătoare (paradisul, adică, al vieții omenești), ci vârsta când omul descoperă existența sub forme, adesea, brutale. Sentimentul naturii este la Marin Preda aproape absent, iar lirismul se retrage în spatele lucrurilor. Contactul cu faptele de existență (descoperirea unei relații) constituie elementul esențial al evocării. Pentru acest mare prozator obiectele în sine n-au valoare. Cu „Delirul” (1975), Marin Preda continuă, dar pe o linie colaterală, istoria Moromeților, eludând cronologia reală în favoarea unei cronologii stricte de creație. El procedează în felul unui pictor mural care, fixând scenele esențiale, observă că a mai rămas un spațiu gol și-l acoperă trăgând din tema centrală un fir ce duce în cele din urmă la o creație nouă, autonomă și, în același timp, solidară prin simbolurile fundamentale cu celelalte secvențe ale compoziției. Punctul de plecare este și aici Siliștea-Gumești, centrul universului românesc al lui M. Preda, însă după 50 de pagini pregătitoare, excepționale sub raport literar, acțiunea trece la oraș (București), și de aici, pe urmele evenimentelor, ajunge în alte centre europene. O scenă se petrece în

cabinetul lui Hitler, alta la cartierul general al armatei engleze, un personaj ajunge pe frontul de răsărit și narează ceea ce vede acolo etc. Romanul are structura unui evantai și îmbrățișează, racordând totul la un punct fix de observație, un număr enorm de fapte și destine. Ideea care stă în spatele acestor evaziuni, neobișnuite în proza românească, este simplă și verificată: istoria timpurilor moderne este contagioasă, un fenomen apărut într-un punct geografic tinde să se universalizeze, faptele izolate se leagă între ele ca lichidul în niște vase comunicante.

Totul este interdependent, și a trăi în afara acestor determinări este imposibil. Marin Preda, care a studiat mai întâi acest proces în cazul unui individ („Marele singuratic”), observă acum mecanismul care reglează destinul unui popor implicat într-o istorie precipitată și violentă. Romanul unui destin colectiv într-o epocă tulbură și tragică (al doilea război mondial) ambiționează să fie „Delirul”, carte în care ficțiunea nu tinde să transfigureze istoria reală, ci să se însereze în ea. Faptul că prozatorul dă o mare extindere documentului și că în acest prim volum istoria domină, ficțiunea vine dintr-o concepție pe care o regăsim și la alți romancieri moderni, interesați de condiția individului în epocile de traumă colectivă (exemplele pot fi culese de peste tot: de la Malraux până la Michel Deon, Y. Perrault, J.F. Steiner, R Joffroy etc.).

Publicarea de documente revelatorii despre istoria din ultimele cinci decenii a schimbat în bună măsură optica scriitorului realist. Invenția romanească se dovedește în multe cazuri inferioară posibilității de invenție a istoriei și un prozator care vrea să reconstituie adevărul moral al unei epoci nu poate ignora documentele de arhivă, pline de fapte de spaimă. O mutație serioasă s-a petrecut și în gustul publicului care, excedat de operele de ficțiune, caută cărțile documentate, „serioase”, cu aparență de adevăr. Confesiunile, jurnalele unor oameni politici de felul lui Speer (în inima celui de-al III-lea Reich) sunt devorate. A înfățișa în aceste condiții drama unor indivizi și a ignora faptele politice mai generale este cu neputință. Iubirea dintre un tânăr și o tânără, la 1793, va fi fatal, observa odată G. Călinescu, iubirea dintre un cetățean și o cetățeană.

M. Preda urmărește în „Delirul” istoria unor tineri care își pregătesc cariera socială și trăiesc marile lor pasiuni sentimentale într-o epocă plină de evenimente copleșitoare: instaurarea dictaturii militare, rebeliunea legionară, începutul celui de-al doilea război

mondial etc. Cu aceste aripi larg deschise asupra evenimentelor, „Delirul” abordează mai multe teme, între de aceea ce definește sentimentul claselor față de o istorie în stare de criză. Țăranii din Siliștea-Gumești manifestă o suspectă indiferență, un fapt atroce (uciderea lui Dumitru lui Nae de către legionari) nu trezește neliniștea ce s-ar putea bănuî: țăranii sunt dispuși să creadă că este mai degrabă un accident, o abatere fără urmări de la o regulă milenară de viațuire. Mutați la oraș (fiii lui Moromete), prelungesc această indiferență naivă față de timp. Nilă are credința că ordinul de concentrare îl ocolește, și când, după câteva luni, ordinul vine, Nilă e mulțumit că pe el nu-l concentrează ca pe alții, din toamnă. Achim, care a deschis un mic magazin de consum, are și el sentimentul că timpul nu-l nimerește: fiind departe de ce se întâmplă în sferele politice, el e mai presus de vârtejuri și deci de primejdii. Când vecinii lui din cartier, evreii, sunt ridicați și împușcați, el închide cu oarecare nepăsare fereastra, cu sentimentul că pe el, Achim din Siliștea-Gumești, astfel de lucruri nu-l pot atinge: „Să mă omoare? [...] Pe mine, mă? Eu, mă?!...” Atenția romanului nu cade propriu-zis asupra acestei clase, ci asupra păturilor intelectuale și, din acest unghi sociologic, „Delirul” ar putea fi definit ca istoria a trei tineri care iubesc aceeași femeie în niște timpuri grele. Unul este un intelectual de proveniență rurală, cu studiile neîncheiate, dar cu un mare instinct de adaptare (Paul Ștefan), al doilea, un medic tăcut și dur (Spurcăciu), iar ultimul, un jurnalist inteligent și intrigant (Adrian Popescu). Femeia pe care și-o dispută acești tineri este Luchi, o medicinăstă orgolioasă și imprevizibilă în decizii, ca toate femeile din proza lui Marin Preda. Studiul acestor pasiuni va ocupa un loc important în roman, însă, înainte de a defini psihologia individuală, prozatorul încearcă să fixeze, potrivit metodei sale, psihologia socială a momentului și, în acest sens, dă un număr impresionant de documente, face istorie pură, copiază articole din presa timpului, rezumă în chip personal conflictul dintre Garda de fier și mareșalul Antonescu, descrie scene de război și dă, după Shirer, o versiune pitorească și sugestivă a bătăliei pentru Anglia.

Toate acestea se citesc cu interes, și cei care reproșează prozatorului excesul de informații cad într-un suspect purism estetic. Totdeauna romancierul realist a pus psihologiei o ramă istorică și, întâlnind un eveniment capital (războiul), l-a descris în chip

documentat pentru a justifica o stare de spirit mai generală și a determina aerul moral pe care îl respiră eroii săi. Un exemplu, pe care îl citează și Marin Preda, e Tolstoi, un altul, mai apropiat de noi, e Camil Petrescu. Ideea mai generală ce stă în centrul cărții este că nu numai istoria își selectează exponenții, ci și indivizii superior dotați (în bine sau în rău) pot orienta într-un sens sau altul istoria. Istoria, în orice caz, nu este o zeiță fără pată, indivizi abjecți fac uneori ceea ce vor cu ea. Romancierul mărturisește a fi interesat de latura umană a acestui complicat determinism, respingând ideea fatalității despre care Tolstoi credea că acționează și în istorie. Astfel de reflecții, dublate de o imagistică sobră și sugestivă (exemplul păsării de baltă, care, distrugându-și ouăle, pregătește dispariția speței, e admirabil!), sunt numeroase și dau cărții un al doilea plan, ideologic. Marin Preda gândește încet, dar solid, pentru el existența se înfățișează nu numai tipologic, dar și ca un fenomen dintr-o serie ce trebuie determinată. Paginile ce concentrează aceste observații deschid epica și satisfac și, separat, intelectul printr-un ce natural, prin refuzul oricărei ispite de snobism. Acum, se poate discuta despre soarta istoriei în roman și se poate pune întrebarea (ea s-a și pus) dacă un romancier trebuie să concureze un istoric. Nu este, oare, posibil ca un cercetător să poată aduce, într-o carte mai bine documentată decât un roman, o viziune mai coerentă și mai profundă despre aceleași evenimente? Este, desigur, posibil ca în viitor acest fapt să se întâmple. Va scădea, atunci, interesul pentru „Delirul”? Este, iarăși, posibil ca o categorie de cititori (interesați în primul rând de evenimentele politice) să caute studiul scris de istoricul de profesie și să ignore (sau să fie nemulțumiți) de versiunea dată de romancier. Orice este posibil în legătură cu o carte de literatură, atunci când ea vine în atingere cu istoria. Totuși, romancierul are față de omul de știință un avantaj ce nu poate fi neglijat: talentul de a epiciza istoria. Despre campania lui Napoleon în Rusia s-a scris mult și, nu este nicio îndoială, mai documentat și mai profund decât o face Tolstoi în Război și pace. Romanul lui Tolstoi nu s-a învechit din această pricină, nici măcar descripția istorică, pentru că evenimentele se amestecă într-un chip atât de original cu viața intimă a personajelor, și nici istoria, nici personajele cărții nu mai pot fi înțelese în afara acestei relații. În „Delirul”, Marin Preda dă o versiune asupra unei istorii tragice și ea rezistă (și va rezista) în

măsura în care va rezista, esteticeste, romanul. Ce se poate obiecta prozatorului nu este faptul că a adus istoria în roman, ci altceva: istoria tinde să domine, într-un chip copleșitor uneori, ficțiunea. Dar „Delirul” nu este un roman încheiat și este de așteptat ca în desfășurarea ulterioară Marin Preda să pună accentul pe ficțiune, echilibrând, astfel, planurile cărții. În forma actuală, narațiunea are câteva momente capitale și o tipologie ce se reține. Toți comentatorii cărții au remarcat prezența din nou impunătoare a tatălui (Ilie Moromete), mai puțin semnificația demersului său. Să revedem, pentru a fi mai clari, faptele. Un intelectual de tot tânăr părăsește satul, iese, adică, dintr-un univers și vrea să intre în altul (orașul), neavând alte arme decât instinctul lui de adaptare. Cel care introduce pe Paul Ștefan în lumea orașului (într-o lume, altfel zis, puternic istoricizată, apropiată de epicentrul delirului!) este Ilie Moromete, filosoful armoniei rurale. Călătoria lui la oraș (a doua, a treia – nu mai știm! – descrisă de M. Preda) este memorabilă. Bătrânul țăran merge la București sub puterea unui gând pe care autorul refuză să-l dezvăluie. Repetat, gândul lui Moromete devine una din temele cărții și, probabil, unul din simbolurile ei profunde. Comportamentist la acest punct, Marin Preda notează doar gesturile exterioare ale personajului, atitudinea, de pildă, neliniștită și țeapănă a țăranului care încearcă să se descurce singur într-un mare oraș. Iritat de explicația evazivă pe care i-o dă cineva, Moromete se urcă decis în căruță „cu acea mișcare sigură a țăranilor care știu că ei sunt adevărații stăpâni ai lumii și nu cred că au nevoie de alții ca să trăiască”. Paul Ștefan, care asistă la întâlnirea dintre Moromete și fiii lui, nu poate spune ce vrea, cu adevărat, tatăl și de ce natură este gândul lui. El știe că bătrânul țăran avea un gând pentru copiii lui așezați, precar, într-un oraș primejdios – un gând „la care ținea cu tărie, deși îndoielile îl asaltau” – dar mai mult nu poate spune. De altfel, naratorul evită să descrie direct scena întâlnirii dintre tată și fii. Ea este povestită de un martor în mai multe rânduri și, prin aceste succesive reproduceri, lucrurile, în loc să se lămurească, se întunecă și mai mult. E la mijloc o tehnică pe care o înțelegem mai târziu, când evenimentele se precipită și fiii țăranului din Siliștea-Gumești intră, fără voia lor, în raza delirului. Din perspectiva lor, se luminează și sensul călătoriei lui Moromete și secretul gândului său pentru fiii contestatari.

Secretul lui Moromete este, mai întâi, de ordin gospodăresc. Bătrânul țăran nu pricepe cum cineva poate să-și lase casa și curtea lui plină de animale și să se instaleze între pereții unei camere și să trăiască, astfel, izolat într-o lume necunoscută. Partea aceasta a judecății lui o cunoaștem din povestirea primei lui încercări de conciliere (Moromeții, II). Tentativa de acum are și alt mobil: instinctele fine ale lui Moromete îi spun că o furtună neobișnuită se apropie și orașul nu este locul sigur unde Paraschiv, Nilă și Achim se pot adăposti. Satul este mai bine ocrotit în fața unor astfel de vârtejuri sociale. Inutil, fiii iau în râs eforturile tatălui și scena discuției dintre cei patru este de mare subtilitate epică. Penetrația în noua istorie se face în prezența și sub semnul lui Ilie Moromete. Conducând la porțile orașului pe Paul Ștefan, el devine involuntar un agent al timpului nerăbdător și tot el îi tulbură ritmul încercând să-și recupereze fiii, să-i readucă în spațiul securizant de la Siliștea-Gumești. Ce urmează e în mai mică legătură cu familia Moromeților.

Noua generație nu ocupă un loc central în carte. Prezența lor episodică vrea să ilustreze un fenomen de infiltrație țărănească în lumea orașului, să exprime o neîncredere structurală în eveniment. Prozatorul se folosește, totuși, de ei pentru a observa și din direcția păturilor umile viața agitată a Capitalei. Nilă e portar într-un bloc, vede și aude multe. Paraschiv e sudor la „Ateliere” și strânge bani să-și facă o casă în Colentina. Achim pătrunde, prin căsătorie, în lumea muncitorească și, concentrat la secția de transporturi militare, va cutreiera în timpul războiului țara de la un capăt la altul. Achim va fi spionul naratorului. Ceva din mentalitatea bătrânului Moromete față de fiii săi răzbate în această strategie față de personaje. Ca și acela, romancierul nu-și cruță personajele, le trimite mereu „la muncă”, el rezervându-și dreptul de a contempla cerul evenimentelor. Paraschiv, Nilă și Achim sunt niște spioni mărunți, ca și Megherel, omul „chemat” de legionari, martorul (și complicele) atrocităților de la Jilava. Sunt în „Delirul” și personaje mai bine plasate. Niki Dumitrescu, de pildă, cel care introduce pe Paul Ștefan în lumea presei și, involuntar, agentul lui sentimental (în familia acestuia va cunoaște pe Luchi). Niki va deschide ochii tânărului ziarist asupra legii ce se ascunde în spatele evenimentelor politice. Sursa cea mai importantă în roman rămâne observația directă a realității. Paul Ștefan participă la evenimente,

trăiește el însuși experiențe capitale, cartea începe, de la un punct, să fie acaparată de problemele lui. Acestea sunt de ordin politic și sentimental, „Delirul” împletind formula romanului politic cu analiza vieții pasionale a eroului. Paul Ștefan vine la oraș să se „arănească”, să-și facă, adică, un rost, plecând din sat cu două amintiri grele. Amintirile (uciderea lui Dumitru lui Nae de către legionari și noaptea de dragoste cu o tânără țărăncă, Ioana) sunt, de fapt, temele vieții lui și, prin amplificare, devin temele mari ale romanului. Căci politica și iubirea stăpânesc destinul acestui intelectual abia ieșit din adolescență. Prin extindere, problemele lui Paul Ștefan devin problemele unei generații silite, de la început, să opteze și să caute în viața sentimentală cu ardoare o împlinire (recuperare) morală. Paul Ștefan, Adrian Popescu, Luchi, Niki Dumitrescu, dr. Spurcăciu au un aer comun, ceva îi unește, sentimentul, în primul rând, al unei amenințări obscure. Presimțirea primejdiei radicalizează opiniile și sentimentele. Paul Ștefan e, la început, norocos. Mănat de un instinct sigur și cu o putere care vine din înconștiența lui tinerească abordează direct pe directorul unui mare cotidian, Grigore Patriciu, și câștigă, fără a mai trece, ca eroii balzacieni, prin coridorul servituților. Tânărul din Siliștea-Gumești se instalează în redacția ziarului „Ziua”, excelent post de observație a realității politice a vremii. De aici firele duc spre cercurile dominante (generalul Antonescu și cei din jurul lui), spre paiațele, cum le zice prozatorul, care au acaparat și paralizat voința multora.

Marin Preda scrie, întâi, istoria celor ce decid în istorie, apoi istoria celor ce suportă presiunea istoriei, fixând între cele două planuri destinul acestui tânăr ziarist, animat de o mare curiozitate și cu o dorință remarcabilă de a trăi evenimentul în sensul mai degrabă al eroilor lui Malraux. Existența este pentru Paul Ștefan o experiență, iar istoria – un mecanism secret ce trebuie cunoscut, judecat. Niciun fenomen nu este atât de complicat pentru a nu fi înțeles. A ști este obsesia (și vocația) acestui fiu de țăran intrat, fără complexe de alt ordin, într-o istorie imposibilă. Ascendentul lui față de Adrian Popescu, Niki Dumitrescu etc., oameni cu un intelect mai fin, dar mai complicat, vine din știința de a simplifica tactic niște fenomene ce, altfel, l-ar năucii. A merge la țintă – notează prozatorul – este înzestrarea lui. Două sunt, în fapt, însușirile acestui personaj: spiritul practic

(realismul) și capacitatea de a trăi interior (buimăceala lui ciclică). Paul Ștefan vede rapid și profund, apoi privirea lui se golește de orice semnificație exterioară. E semnul că viața se retrage în interior, iar gândurile se desfășoară pe alt plan. Simptom, de altfel, cunoscut în tipologia predistă, Ilie Moromete, fiul său Niculae, iar acum nepotul, Paul Ștefan, trec deseori prin momente de uitare, în astfel de clipe ei se uită, dar nu văd, au privire, dar n-au vedere. Fenomenul invers, intrat și el în tehnica moromețiană, este intensificarea vederii. O deschidere enormă a ochiului, ieșit din somnul interior, spre obiectele din afară. Chestiunea poate fi urmărită în toate cărțile lui Marin Preda.

Ca personaj literar, Paul Ștefan se definește mai ales prin viața lui sentimentală. Cariera socială este un pretext pentru prozator de a înfățișa un mediu și a pune cu acuitate probleme de ordin istoric. Iubirea pentru Luchi îi dezvăluie complexitatea morală. Invitat de Secretarul de redacție, proaspătul jurnalist intră în familia Dumitrescu, unde cunoaște pe Luchi, femeie voluntară și capricioasă, anturată de doi tineri intelectuali, unul ziarist, Adrian Popescu, altul medic, Spurcăciu. O veche rivalitate și totodată o veche prietenie leagă pe cei doi, sub supravegherea și încurajarea medicinistei care, în ciuda aparențelor, se dovedește a fi o ființă inocentă. Ulterior aflăm că Luchi fusese la un pas de căsătoria cu doctorul Spurcăciu, preferat pentru sentimentul de stabilitate pe care îl inspiră. Logodna s-a stricat din cauza intrigii celui alt concurent, Adrian Popescu (care mărturisește a fi avut legături intime cu Luchi), scuzat în intervenția lui neloială de pasiunea autentică pe care o are pentru fată. Conflictul este pe cale de a se aplatiza, cei doi, în orice caz, frecventează din nou pe Luchi și caută, separat, a-i obține deciziunea. Medicinista se simte fericită în compania acestor bărbați inteligenți și evită să ia o hotărâre. Adrian Popescu este subtil, ingenios, întâlnirea cu el este o sărbătoare. Spurcăciu are un spirit mai precis, personalitatea lui respiră forță și echilibru. Li se alătură Paul Ștefan, care, mai norocos decât cei doi, câștigă repede simpatia fetei și chiar mai mult decât atât. Inteligența, imprevizibila Luchi este, erotic, o neștiutoare și, din motive ce se vor lămuri mai târziu, se dăruie tânărului ziarist, după care, jignită și înspăimântată de fapta ei, evită să-l mai vadă.

Paul Ștefan trece prin mai multe stări, la început este uluit de hotărârea fetei de a-l alege pe el, apoi, căzând într-unul din momentele

lui de uitare, buimăceală, ignorează pe orgolioasa studentă. Revederea este o revelație și, îndrăgostit de-a binelea de Luchi, ziaristul pleacă pe front (trimis de ziar în calitate de corespondent), unde descoperă realitatea neînchipuit de aspră, neeroică, a războiului. Trimite articole ce-i sunt, fără să știe, mutilate, puse în acord cu ideologia oficială. Are și la propriu și la figurat un șoc ce nu dispare nici când se întoarce în București. Luchi („singurul lucru sigur pe această lume”) îl părăsise. Doctorul Spurcăciu, prezent la întâlnirea dintre Luchi și Paul Ștefan, dă acestuia o lecție dură de morală citadină. Tăcutul, manieratul medic izbucnește isteric și, punând problema sociologic, se arată înspăimântat și furios de penetrația elementului rural în lumea urbană: „Vă cunosc pe toți din facultate, les cub terrewc, nu știți decât să rânjiți cu dinții voștri lați, plini de mămăligă, și să trageți sfori. Vă luați examenele vânzând perechi de boi ca să compromiteți toate profesiunile nobile: medicina, arhitectura, învățământul. De fiecare dată când orașele înfloresc, dați năvală, le luați cu asalt, căutați drumurile de intrare cele mai potrivite și atacați direct în familiile noastre și toată civilizația cetății se degradează. [...] Voi nu sunteți adevărații țărani, care au dat atâtea valori, adevărații țărani nu arată așa ca tine, încolțit și incapabil să mai scoți un cuvânt așa cum arăți tu în clipa de față, un adevărat țaran s-ar fi ridicat imediat și, demn, ar fi părăsit imediat scena. Ce mai aștepți? Afară!” Fericirea lui Paul Ștefan a fost, și pe un plan și pe celălalt, scurtă, istoria, care se arătase binevoitoare cu el, se dovedește a fi acum necruțătoare. Debutul lui ca jurnalist fusese un eșec (spiritual), dragostea pentru Luchi se încheie brutal, sub privirea poruncitoare și „albită” a doctorului Spurcăciu, nesigur, nici acesta, de succes pentru că, surprinsă de grosolănia medicului, Luchi îl alungă. Cartea se încheie în acest mod indecis. Din elementele epice de până acum două personaje se impun: Luchi și Adrian Popescu. Luchi face parte, ca și Constanța, Simina etc., dintr-o familie psihologică diferențiată prin câteva trăsături de tipologia feminină tradițională. Voluntară, orgolioasă, cu decizii rapide și accese puternice de demnitate, femeia din proza lui Marin Preda nu aspiră, totuși, ca atâtea femei din literatura română, la un ideal masculin, nu sunt, altfel zis, ambițioase și nu-și pun instinctele în slujba puterii. Nu acceptă, pe de altă parte, condiția de victimă (altă variantă tradițională). Dragostea este pentru ele un mod de existență, și a iubi

un bărbat este a-i ocroti destinul. „Ce rost are o muiere dacă nu poate să facă nimic pentru un bărbat?” se întreabă Ioana, țărancă tânără din Siliștea-Gumești, care, aflând că băiatul pe care îl iubește în tăcere pleacă din sat, îl cheamă să-și petreacă noaptea cu ea (scenă erotică antologică!).

Femeia are de altfel inițiativă în proza lui M. Preda. Ioana, Luchi fac cu o nerușinată inocență primul pas. Lipsește din acest gest orice urmă de umilință. Criza de demnitate urmează aproape inevitabil după o inițiativă riscantă. Simina, Luchi se supără des; jignite, ele devin intratabile. Marin Preda este, nu mai încape îndoială, un analist foarte fin al psihologiei feminine, unul dintre cei mai pătrunzători pe care i-a dat proza românească. Remarcabil este și portretul moral al lui Adrian Popescu, asemănător cu acela al doctului Munteanu din „Risipitorii”. Ca și acela, ziaristul trăiește un complex, însă avertizat de critică, prozatorul își pune personajul să respire singur ideea complexului oedipian. Obsesia lui n-ar fi mama, ci tatăl, pe care vrea să-l ajungă, fără a reuși. Face lucruri pe care nu le agreează pentru a câștiga în ochii mamei locul pe care îl deținuse, în stimă, tatăl, însă tocmai această stăruință de a fi la fel indică (ipoteza este pur speculativă) o obsesie profundă... Adrian e un mitoman, adevărul se unește la el cu minciuna, intriga cu un sentiment teribil al riscului. Urăște structural pe legionari pentru că aceștia vor să golească pe om de vise și, fără vise, individul este o biată creatură la îndemâna fiarelor... Are cultul prieteniei, și pe Luchi o cucerește prin numeroase semne de devotament amical. Răul pe care îl face și de care este obsedat nu-i stăpânește totuși ființa. Aliajul acesta între urât și frumos nu-i pe placul studentei, căci, se întreabă ea, „la ce bun că un om se dovedește capabil de cel mai frumos gest, dar și de cel mai urât?” însă confuzia de planuri este un semn al epocii, și Marin Preda a avut, indiscutabil, o intuiție excepțională creând acest personaj, în care tragicul trăiește la un loc cu mistificația. „Delirul” este și pe această latură o carte substanțială. „Viața ca o pradă” (1977) nu este propriu-zis o carte de memorii, nu este niciun roman de formație, cum l-au socotit unii comentatori. Un număr de pagini reconstituie debutul literar al autorului: amintiri, portrete de scriitori cunoscuți, evocare a atmosferei cultural-politice de la începutul deceniului al V-lea, experiențe de lectură etc. Altele (nu puține) intră în sfera literaturii de

ficțiune: mici narațiuni ce pot fi citite independent, eu (narratorul) părănd a fi un personaj ca oricare altul. „Viața ca o pradă” este și un jurnal, în sensul „Cuvintelor” lui Jean-Paul Sartre, despre nașterea și criza vocației literare. Acest aspect este, de altfel, esențial și neobișnuit în literatura noastră. Prin alte aspecte, cartea lui Marin Preda poate fi apropiată și de formula lui Gide din Jurnalul „Falsificatorilor de bani”, o prelungire a literaturii în conștiința individuală și a tipologiei livești în viață. Prozatorul vorbește despre personajele din cărțile sale anterioare (Nilă, Ilie, Paraschiv, Gheorghe, „omul chemat” din „Delirul”, „Megherel” etc.) ca de niște indivizi cu o stare civilă precisă și reia la persoana întâi scene pe care le-a narat înainte, indirect, în opera de ficțiune. Trecerea de la universul livresc la universul existențial se face fără nicio pregătire specială. Prozatorul este sigur de complicitatea și de puterea de înțelegere a cititorului său: fratele Nilă, portarul unui bloc de pe C.A. Rosetti, nu este altul decât personajul din „Moromeții” și „Delirul”. Greoi, cu fruntea groasă și pururi încruntată, ca și când destinul întregii lumi s-ar sprijini pe ea, omul se plimbă cu aceleași gesturi și trece prin aceleași evenimente, și în romanele citate, și în confesiunea autobiografică de acum. Marin Preda nu spune în niciun loc: fiți atenți că Nilă de aici, fratele meu, este prototipul personajului din cărțile mele! Nu simte nevoia unei justificări. Această confuzie voită de planuri dă cititorului sentimentul că faptele s-au petrecut întocmai în creația literară și în viață. Rar caz de identificare între literatura și existența biografică a creatorului. Am putea numi „Viața ca o pradă”, din toate aceste pricini, un roman-indirect (ca „Șantier” al lui Mircea Eliade), unde personajele, după ce au trăit o dată ca ficțiuni, mai vin a doua oară în fața ochilor noștri ca indivizi reali, identificabili, într-o nouă narațiune ce își propune să deconspire literatura în umbra căreia a crescut. Nu reușește însă decât s-o întărească, să-i dea girul autenticității documentare, după ce a avut girul autenticității estetice.

Cartea a avut succes (de public și de critică) și este explicabil de ce. Asemenea scrieri plac din motive diferite. Unii sunt interesați de biografia autorului, alții vor să afle lucruri noi despre cărțile sale. Preda vine, prin structura specială a cărții lui, în întâmpinarea tuturor. Pentru criticul literar, „Viața ca o pradă” este, dincolo de plăcerea lecturii, un prilej de a-și verifica intuițiile. Când un mare scriitor vorbește de cărțile și despre vocația lui literară, multe uși se deschid

sau se închid în fața imaginației critice. Și Marin Preda nu ne dezamăgește așteptările, îi regăsim, întâi, tonul autoritar din „Imposibila întoarcere” și „Convorbiri” cu Florin Mugur: subiectiv, totuși nu imperios, gălăgios subiectiv, tonul unui spirit implicat în marile probleme ale istoriei contemporane, suficient de detașat însă pentru a le îmbrățișa cu o privire totalizantă, clasificatoare. Cu un pas în urma evenimentelor pentru a le putea judeca mai bine, încrezător în valorile morale, necruțător cu formele abjecției umane. Ton superior ironic care ferește confesiunea de poezia lucrurilor ce mor, prezentă, de regulă, în memorii. „Viața ca o pradă” începe cu faptele petrecute în planul existenței (deșteptarea conștiinței individuale în mijlocul familiei) și dezbate în primele capitole o temă ce a intrat și în epica propriu-zisă: despărțirea de familie, evadarea din lumea țărănească. Despărțirea de familie este, în primul rând, despărțirea de părintele autoritar. Mitul paternității, pe care l-am semnalat în mai multe rânduri în cărțile lui Marin Preda, este reluat, aici, din alt unghi. Tatăl mai apare o dată mișcându-se, stângaci, în hainele unui mare personaj. Moromețianismul a devenit (ca donquijotismul, bovarismul) o atitudine umană, determinabilă, un stil de existență. După ce a creat un concept moral prin opera lui literară, Marin Preda îl identifică, acum, în sfera vieții obișnuite. Tatăl real al prozatorului are toate atributele mitului literar pe care, în veșmintele ficțiunii, l-a creat. Glasul lui este, ca și acela al lui Ilie Moromete, când „împiedicat”, când gros, autoritar sau sfâșietor ironic. Fiul real nu-și ascunde uimirea față de capacitatea tatălui de a crea, din orice povestire, un spectacol verbal: „Cum o spunea, asta era uluitor”. Am mai auzit, de două ori cel puțin, această replică (în „Moromeții și Delirul”). Viața începe să imite literatura. Scena despărțirii Fiului de Tatăl său este, și în „Viața ca o pradă”, admirabilă. Discuția pregătitoare are loc pe drumul ce duce din sat spre gară. De observat că dialogurile hotărâtoare dintre Tată și Fiu au loc, în literatura lui Preda, în timpul unei călătorii și, de regulă, Fiul ia în râs vorbele grave ale părintelui. Scena se repetă: tatăl hotărăște să-și ia mâna de pe umărul tânărului de 18 ani și, ezitând să-i spună direct ceea ce gândește, începe pe ocolite. Matei Călărășu folosește strategia lui Ilie Moromete:

„— Domnule, începu el, te duci la București... Și tăcu vreme îndelungată. Nu eram atent la el, dar nu eram nici neliniștit. Nu

credeam în adevărul evenimentelor care se petreceau, așa cum nu credeam în lucrurile nefirești. Acest sentiment de neîncredere care mi se năștea în conștiință în acea toamnă era adânc și cu anii a devenit foarte stabil și m-a eliberat pentru multă vreme de presiunea timpului tragic... Răsturnări nefirești... puteau avea o durată... nu puteau avea viitor [...]

— Te duci la București... reluă tata. Și cu o insistență cu care vocea sa groasă se ferea să mă sperie – dar nu șovăia să mă facă totuși să înțeleg că începând din clipele acelea mă aflu pe un drum pe care urma să merg singur, începu să-mi spună că mai mult decât făcuse pentru mine până atunci nu mai putea, că el de bani nu mai avea cum să facă rost; chiar atunci când mă însoțea să mă urc în tren nu avea să-mi dea niciun leu, nu avea, înțelegeam sau nu înțelegeam?!

— Bă, tu auzi ce spun eu aicea?! Nu auzeam. Adică auzeam, dar nu înțelegeam”. Marin Preda anunțase, într-o carte anterioară, că a descoperit tema autorului. A descoperit-o, desigur, dar constatăm că tema nu mai poate fi exprimată în afara unei mitologii literare. Vorbind, la modul propriu, despre sine, prozatorul nu-și mai poate sau nu mai vrea să-și gândească existența în afara mitologiei pe care a creat-o. El însuși începe să se comporte și, indirect, să se observe ca un personaj, însă, observându-se, spune lucruri interesante despre ceea ce, cu o formulă veche și pretențioasă, se poate numi psihologia creației. În „Viața ca o pradă” este vorba mai ales de apariția interesului pentru literatură și despre fatalele vicisitudini ale debutantului. Notațiile sunt colorate. Tânărul, amenințat de mizerie, sună la ușa unui scriitor-ministru (Nichifor Crainic), și scriitorul se poartă lamentabil. Același tânăr citește cartea autobiografică a unui editor și, încurajat de promisiunile de acolo, caută pe editorul care izbutise în viață. Deziluzie totală! Editorul, bine instalat, nu mai este dispus să încurajeze alte destine. Naratorul (devenit propriul său erou literar) află de existența unui tânăr cerc literar („Albatros”) și, după oarecare vreme, dă de urma liderului, un băiat ca și el, de 20 de ani. Este Geo Dumitrescu. Cartea intră, cu acest detaliu, în atmosfera literară a momentului. Câteva portrete sunt memorabile (Miron Radu Paraschivescu, Ion Caraion, Sergiu Filerot, poetul comunist de la Statistică), scenele au savoare, discuțiile cu M.R.R. legendarul, de acum, M.R.R. sunt edificatoare pentru preocupările unei generații. Marin

Preda dă o istorie verosimilă a generației pe care, mai târziu, noi am numit-o generația pierdută. Indirect, se configurează în aceste pagini evocatoare și alte două motive: experiența lecturii și experiența erotică, ambele esențiale pentru biografia unui creator. Ce selectează, ce înțelege un spirit de 20 de ani, el însuși obsedat de literatură, dornic, în orice caz, să scrie? Marin Preda citește pe Dostoievski și Tolstoi, fascinat de ultimul, dar urmându-l, în propria creație, pe cel dintâi. Parcurge pe nerăsuflăte „Vocea subterană” și, la urmă, i se face rău și vomită. La recomandarea lui M.R.R. citește și pe Nietzsche, și filosoful supraomului nu-i place, îl plictisesc nota oraculară și furia filosofului contra moralei raționale. Trageți împotriva moralei nu-i o propoziție convenabilă pentru cine a crescut în cultul valorilor morale țărănești.

Notațiile acestea au sinceritatea (și naivitatea) vârstei. Tocmai de aceea și sunt interesante: nu ne interesează atât justetea comentariului, cât modul personal al unui creator, aflat în faza de formație, în a primi ideile culturii. Aventura lecturii intră în aventura conștiinței sale. Și nu în ultimul rând!... în privința crosului, Marin Preda nu are obișnuita reținere a memorialistului, în felul lui Hemingway din „Sărbătoare continuă” el povestește ceea ce i se întâmplă pe acest plan. Prozatorul american nu ezită să spună ce face în cameră cu tânăra lui soție după ce stinge lumina. Proverbiala perdea nu mai este trasă peste scenele intime. Marin Preda nu împinge atât de departe cruzimea confesiunii: relatează doar lui M.R.R. Însetat de asemenea fapte, o scenă de dragoste cu o misterioasă opticiană, ferindu-se să dea amănunte. Scena este, epic vorbind, excelentă. Cel care iese mai luminat pe dinăuntru din asemenea relatări este nu naratorul (eroul) aventurii, ci ascultătorul: Miron Radu Paraschivescu, cu simțurile și fantezia pururi inflamate, cu o mare dorință de acaparare pe acest plan. Însă Viața ca o pradă împinge aventura conștiinței și spre altă zonă, și aceasta mi se pare a fi cea mai originală și mai profundă. Este zona (problematica, angoasa) talentului care se formează și redebutează cu un mare efort. Cartea are, din acest punct de vedere, un scenariu simplu. Retras la Sinaia să scrie o carte, autorul vede că nu poate să scrie nimic. Despre ce să scrie? Și narează despre ceea ce n-ar trebui (sau nu poate) să scrie: despre familie, copilărie, școală, despre generația sa etc. Meditația în jurul neputinței de a scrie

îl face să scrie, până la urmă, jurnalul unui scriitor care așteaptă revelația unei mari teme literare.

Așteptarea temei duce gândul spre o interogație fundamentală: originile și natura specială a vocației. Nu se poate imagina o întrebare mai dificilă pentru un creator, pentru că, voind să răspundă, el trebuie să vorbească despre ceva unic, irepetabil, ca și secretul care prezidează nașterea ființei umane. Nicio explicație nu concordă cu alta, pentru că totdeauna alte elemente împing viața unui tânăr spre un mare destin artistic. Un creator autentic trebuie să ajungă, într-o zi, în fața acestei interogații. Marin Preda se pregătește de mult să dea o justificare vocației sale epice, totdeauna cu sentimentul că n-a spus totul, n-a mers până la capăt. În „Imposibila întoarcere”, în „Convorbiri” ... el coboară spre rădăcinile acestui misterios fenomen, în romane dă indirect (totdeauna când este vorba de figura tutelară a Tatălui) o sugestie despre darul neobișnuit de a spune, înțelegem că pentru Marin Preda cuvântul este poarta care duce spre secretul creației. O confirmă limpede în „Viața ca o pradă” în niște pagini superior eseistice: „Am devenit scriitor descoperind treptat forța lui magică [...]. Când am înțeles că eu și natura n-aveam o soartă comună, că adică eu voi dispărea în cele din urmă, și ea va rămâne, am văzut-o și a început să-mi placă, dar nu pentru că era frumoasă, ci pentru că va dăinui și, așa cum m-am născut eu, având multă vreme fiorul eternității, se vor naște și alții și o vor vedea ca și mine. Animalele, în afară de cai, nu-mi vorbeau nici ele, căci mugetul sau behăitul lor nu-mi spunea decât că le e foame sau sete sau că trebuiau date la taur. Vântul, vijelia, trăsnetul, zăpezile nu-mi dădeau un fior cosmic, mi-erău familiare. Nu mă contopeam cu ploile, să cadă apa peste mine și eu să stau sub ea și să gândesc că sunt fiul naturii, cu nimic deosebit de animale și păsări, de peștii din baltă și rața sălbatică... Nu credeam că pământul e în mod egal al meu și al lupoaicei din pădure... Singurul lucru care mă făcea să rămân mut de fascinație era cuvântul rostit de oameni”.

Jean-Paul Sartre mărturisește că a ajuns la literatură imitând (pentru plăcerea celor mari) literatura. Marin Preda se apropie de literatură sub puterea de fascinație a cuvântului. Auzul îl făcuse să înțeleagă că există. Forța cuvântului îl împinge spre literatură și-l face scriitor. Marin Preda nu are, de la început și nici mai târziu, în chip

expres, niciuna din formele vizibile, sclipitoare, ale talentului literar. Nu are grație, ca Sartre, de literatură, dar nici nu se dă în vânt după calitățile pe care le reclamă, de obicei, scriitorul. Când un coleg îi atrage atenția asupra felului cum respiră munții maiestuoși și arată cu mâna în depărtare, spre orizonturi nedefinite, prozatorul ridică din umeri: vede, „ei și?” ... „N-aveam însă nici fiorul cosmic, nici geologic, mie îmi plăcea câmpia, pe care adesea o visam...” Un amănunt privitor la destinul operei atrage atenția în acest jurnal. Este vorba de schița „Salcâmul”, publicată în „Timpul”, în vremea războiului, și neinclusă, din motive pe care nici autorul nu știe să le explice, în volumul „Întâlnirea din pământuri”. După mulți ani, în așteptarea mării teme, prozatorul se gândește la schița uitată în paginile unui cotidian și atunci ceva se luminează în mintea lui: „Salcâmul acela trebuia ferit, era ceva de preț, intim, care putea fi ucis într-o carte de nuvele [...] Salcâmul era însă un cod care nu trebuia divulgat...” Codul duce spre familia pe care o părăsise și spre nepăsarea care se instaurase în sufletul tatălui său. „Ce se întâmplase?” Ca să răspundă, Marin Preda scrie „Moromeții”. Scriitorul află, în sfârșit, marea temă, după ce îndepărtase din imaginația lui numeroase altele, îndepărtarea n-a fost însă decât o conservare a lor, o amânare pentru alt timp epic.

După trei decenii, temele revin într-o carte (cea de față) ce vorbește despre dificultățile creației. Simbolul ei manifest este explicat de autor în următoarele fraze: „Intențiile mele asaltau din toate părțile viața pe care o cunoscusem până atunci fără să reușesc să intru în miezul ei. Imagini grotești îmi reveneau în minte. Văzusem odată un cal mort într-o văgăună, cu o grămadă de cățelandri schelălăind de foame și de neputință care se repezeau în el să-l sfârtece. Dar de oriunde îl apucau, nu reușeau nimic, „Calul” rezista, își înfingeau dinții în burtă, în pulpe, în spinare, se propteau în picioare bâțâind din cap și scheunând. Prima îmbucătură, care ar fi deschis drumul celorlalți, le scăpa. De unde? Din ce loc? Am stat mult să-i văd ce fac și mă uitam la ei râzând. Nu era printre ei niciunul bătrân și experimentat care să-i învețe. Desigur, viața nu e un cal mort, dar e, pentru un scriitor tânăr, o pradă care nu cedează dacă nu știi de unde s-o apuci”. Simbolul latent, codul secret al operei trebuie să-l descoperim noi, la lectură. El ne deschide (dar numai pe jumătate) o fereastră spre începuturile misterioase ale creației. Vorbind despre ele, Marin Preda este asaltat

din toate părțile de imaginația sa epică. Dintr-o confesiune despre originile creației, cartea este pe punctul de a deveni un tulburător roman despre neliniștea care precede scrierea unui mare roman.

Romanul psihologic

Aducând o anume libertate de creație, deceniul șapte al secolului trecut se remarcă și prin reapariția romanelor psihologice. Sunt mai ales române ale unor „cazuri”. Un exemplu îl constituie *Animale bolnave* de Nicolae Breban, în care analiză nu e străină, cel puțin prin unul dintre personaje, Krinitzski, de universul dostoevskian, marcat de credința, de pătimire sau umilință.

Preaocupat de realitatea luminilor interioare este și Augustin Buzura. Autorul recuperează în epocă, prin Absenții, tipologia romanul subiectiv, apropiat de formulă jurnalului. Cartea lui Augustin dublată de prezența unor nuclee epice care cuprind viața dintr-un institut de cercetări, unde lucrează personajul principal, Mihai Bogdan, medic psihiatru.

Nicolae Breban

Despre „*Animale bolnave*” s-a scris în câteva săptămâni aproape tot atât cât despre celelalte romane ale lui N. Breban, în câțiva ani. Cartea este, într-adevăr, excepțională. Este un roman de tip dostoevskian, „*Animale bolnave*” fiind, în felul lor, niște „posedați”. Ceea ce îi împinge la violență sau la frică, la crimă sau la lașitate nu este nicio împrejurare oarecare, nicio cauză socială, nicio anume conformație morală: rădăcina răului de care suferă se află în structurile insondabile ale ființei lor. Nicolae Breban are o mare capacitate de a vedea în structura metafizică a personalității umane. El nu este nici acum, n-a fost nici în cărțile anterioare, ceea ce numim curent un analist, fiindcă, la urma urmelor, tocmai analiza lipsește. A analiza o conștiință sau un suflet instinctiv, înseamnă a le descompune și a le studia; în vreme ce Nicolae Breban caută mai puțin elementele, părțile, rezultatele dintr-o astfel de operație, și mai mult unitatea profundă, originară, a ființei; el nu descompune sufletul empiric (bazat pe experiență), ci compune un suflet metafizic. Personajele au doar o vagă conștiință a existenței lor adevărate. Acele lungi spovedanii ale eroilor sunt instrumentul de a pătrunde în existența lor ascunsă, de a-i face să o mărturisească. Spovedania e o formă de „posedare”. Analistii explică procese, reacțiuni, obsesii, manii; pe N. Breban îl interesează

caracterul inexplicabil al realității interioare. Dacă, citind „În absența stăpânilor”, putem crede că banala analiză psihologică a fost înlocuită de o analiză a fondului primar al ființei, biologic, în „Animale bolnave”, reducția indivizilor la structuri fixe, eterne (masculin sau feminine) și a raporturilor lor la schema lui Weininger, nu se mai poate cu niciun chip dovedi. Profunzimea este de data aceasta inefabilă.

Natura ambiguă a „caracterelor”.

Oricine va observa că puține din personajele lui N. Breban sunt „caractere”. Dar nu e vorba doar de renunțarea la datele precise ale caracterului tradițional, ci chiar de renunțarea la ideea de personaj constituit și plauzibil, ale cărui acte să fie explicabile prin conjunctura în care trăiește. Krinitziki, Miloia, Paul, Irina au o „psihologie abisală” și indeterminată, putând oricând să se destrame, ca și cum n-ar fi fost decât închipuiri, sau să treacă unul într-altul, să se confunde. Fiecare din aceste personaje este el însuși și, în același timp, o posibilitate a altuia, real și himeric, fizic și metafizic. Ființa lumească a fiecăruia pare prea slabă ca să suporte destinul sau existența ce a fost atribuită fiecăruia: ea amenință neconținut să explodeze. Realitatea imediată a lucrurilor cunoaște o stare de tensiune aproape insuportabilă.

Aceasta se datorează, cel puțin în ce privește personajele, naturii lor ambigui. Autorul le gândește oarecum pe cupluri, înăuntrul cărora unul este complementul necesar al celuilalt, negativul lui; elementele cuplului sunt, în măsura în care romanul păstrează aparența de realism tradițional, autonome, ființe libere, normale, dar, în același timp, ele pot fi gândite unul în funcție de altul, într-o ambiguitate desăvârșită. Autorul întreține cu grijă „confuzia”, dar și opoziția semnificativă dintre eroii săi. Nu trebuie o demonstrație specială pentru a lua în seamă legăturile ascunse care unesc pe Krinitzki de Miloia, sau pe Paul de Gașpar. Krinitzki este un individ violent și puternic, și care din teama de el însuși de izbucnirea violenței care dospește în el, se supune unui canon. El este un sfânt, dacă sfințenia înseamnă renunțare și stăpânire de sine. Puterea lui se transformă în blândețe, egoismul în dăruire. „Dumnezeul” al cărui Cuvânt îl rostește Krinitzki este „pozitiv”, este universul viu din care facem parte și în care ne unim cu fiarele și cu iarba, cu păsările, cu peștii, cu toate viețuitoarele inconștiente. Astfel spus, acest dumnezeu e viața, nemurirea pământească. Miloia, în schimb, este slab și această

slăbiciune îl împinge la fanatism și la crimă. Krinitzki citește la un moment dat pilda biblică a slugii care a ascuns talantul stăpânului său spre a-l pune la adăpost de hoți. El crede că credința nu trebuie păzită, ci răspândită; Miloia dimpotrivă își face din divinitate un bun al său, ascuns, căci el se crede chemat să apere pe Dumnezeu de nemernici. Sub masca de devotament absolute a lui Miloia se află intoleranța cea mai grozavă. Dumnezeuul lui e „negative” și-l obligă pe Miloia să ucidă, este un Dumnezeu care se cere apărat prin crimă. În Miloia, romancierul ilustrează latura de fanatism posibil a oricărei credințe. Între Krinitzki și Miloia nu este totuși numai această opoziție: ei se completează, se sprijină unul pe altul, și în orice clipă Dumnezeuul celui dintâi poate deveni Dumnezeuul celui de-al doilea. Când Miloia ucide pe Krinitzki el se ucide și pe sine, căci rămâne singur. Dacă este îndreptățită observația ce s-a făcut lui N. Breban că face prea lesne, la urmă, din Miloia, un caz patologic, nu e mai puțin uimitoare intuiția romancierului că Miloia este, după ce a înlăturat pe Krinitzki, un oarecare bolnav mintal. Sensul metafizic al personajului îi dădea raportarea lui la Krinitzki.

Romancierul pune între Paul și Gașpar un invizibil semn de identitate. El ne lasă să credem că individual din tren, în primele pagini ale cărții, poate fi oricare din cei doi, și dă lui Paul chiar conștiința asemănării lor, a doi oameni care se oglindesc în același ocean mergând pe țărmuri diferite. Asemănarea implică și aici contradicția: unitatea celor două posibilități se află dincolo de ființa eroilor, în arhetipul lor primar. Paul e victima propriului destin, el nu știe să lupte altfel decât inventându-și o existență ciudată și fantastică: mitomania lui Paul e un mijloc de a stăpâni lumea, de a crea. Gașpar, „cu mult mai obraznic cu propriul destin: n-are fantezie, la el totul este faptă, acțiunea. Înainte ca rolul personajului să se precizeze, toate bănuielele de crimă merg spre el. Gașpar n-are complexitate: nu gândește, nu se complică, pur și simplu acționează. Confundându-se la început, despărțindu-se pe urmă. Paul și Gașpar sunt unul și același, destinul lor e comun: romanul se încheie cu intrarea aproape simbolică a lui Paul în natură, în elemente, când Gașpar, ca și Miloia, rămâne singur. Se pune și întrebarea de ce Irina a preferat, dintre toți, pe Gașpar. Pentru că ea, știindu-se blestemată să aducă nefericire, nu poate alege nici pe Paul, nici pe Titus, inocenți amândoi pentru că unul

reprezintă ipostaza netrăirii vieții prin vis, altul prin inteligență; ei nu trăiesc și sunt nevinovați. În vreme ce Gașpar e vinovatul virtual, „căci vinovat e tot făcutul”. Cu intuiția ei de femeie nefericită, Irina a simțit deosebirea dintre cei trei bărbați și a știut că numai Gașpar merită pedeapsa iubirii ei mortale.

Ambiguitatea la nivelul ”literaturii”.

S-a spus că romancierul nu știe să termine romanul și că greșește clarificând, prin plutonierul Mateiaș, împrejurările crimelor; misterul ar fi în acest chip anulat. Din posedați de un rău transcendent, eroii ar deveni simple cazuri clinice: Paul un mitoman, Miloia un paranoic. Remarca este justă. Numai că lucrurile au fost privite cu prea mare ușurință, ca și cum Nicolae Breban ar putea la viitoarea ediție să-și îndrepte greșeala. Adevărul este că romanul nu se putea sfârși mai bine și, dacă este vorba de o greșală, ea nu e una întâmplătoare, ci se află chiar la temelia cărții. Să nu uităm că „Animale bolnave” nu este doar un excepțional roman al condiției umane, ci și un roman polițist: cea dintâi enigmă, a nefericirii și a răului de care suferă Irina, Krinitzki și ceilalți, nu poate fi dezlegată, dar cea de-a doua, a crimelor, da. Mai puternică, poate, decât uimirea în fața tainelor ființei umane este la Nicolae Breban înclinația spre rezolvarea misterului. Când straniile cupluri de personaje se desfac, când ambiguitatea existențială este treptat dizolvată, nu mi se pare așa de neașteptată stăruința cu care Nicolae Breban va urmări până la urmă să dea un chip mai uman, dacă se poate spune așa, întâmplărilor narate. Explicațiilor finale ale lui Mateiaș le corespunde, într-un alt plan al cărții, un fel de „explicare a tragediei”, permanentă, tenace. Misterul este mereu supus unor puternice reflectoare critice. Talentul lui Nicolae Breban constă în capacitatea lui de a da, aproape spontan, senzația de existență inextricabilă, misterioasă: o privire, un gest, o spovedanie, ne urcă numai decât la izvoarele primordiale ale ființei. Realitatea e magică, dramele metafizice. Însă N. Breban are și el un fel de mare spirit raționalizator: abia afirmat, misterul e repede îi conjurat de explicații, circumscris, făcut inteligibil. Romanul modern nu mai poate fi pur și simplu o „poveste”: el este, ca să păstrăm cuvântul, o poveste care a luat la cunoștință de sine și se scrie pe sine. Conștiința critică a romancierului este umbra nedezlipită a vocației lui creatoare. N. Breban chiar a proiectat în: „Animale bolnave” această ambiguitate:

imaginația lui devine reală, întâlnind și asumându-și imaginația a doua personaje: Paul și Mateiaș. Romanul e „scris” de aceștia doi. Cine sunt ei? Paul e un mincinos, pentru ceilalți, însă, minciuna lui e o formă de ficțiune și Paul îi relatează la un moment dat lui Krinitzki despre darul lui de a înflori lucrurile, de a vedea, în orice punct al spațiului, totul, ca într-un miraculous Aleph. Dar Mateiaș? Nu e oare lunga lui dezvoltare din capitolul treisprezece rodul unei reascunse plăceri de a vorbi, de a povesti propria versiune asupra întâmplărilor? Și iată cum imaginația romancierului se mișcă, se concretizează alternative, prin aceea-poetică, fantastă, vizionară, grotescă a lui Paul, sau prin aceea-exactă, logică, demistificantă a lui Mateiaș. Dacă pentru Paul totul e complicat sau se complică pe măsură ce e privit dacă tainele devin mereu mai de neînțeles și lumea mereu mai stranie și mai absurdă, populară de ființe himerice și terorizante, pentru Mateiaș „totul e simplu, trebuie să procedăm simplu”. „Animale bolnave” e un roman ambiguu: halucinant, vizionar, roman al visului și al lipsei de memorie care ne poartă în irealitate și în poezie, pe de o parte, polițist, precis pe de alta. Spiritul logic al romanului polițist este, într-un fel, apărarea lui N. Breban de haosul imaginației lăsate în libertate. A vrut autorul să dovedească după ce i s-a reproșat lipsa de compoziție din cărțile anterioare, că e capabil de orice rigoare? Prea ar fi comodă justificarea. În fond, N. Breban nu s-a mărginit să fie pur și simplu Mateiaș (ar fi fost să-și ignore talentul), dar nici nu și-a asumat riscul de a rămâne până la capăt numai Paul. Slăbiciune? Îndrăzneală? Cine ar putea să răspundă?

Augustin Buzura

Salutat de critică, la apariția volumului de nuvele *De ce zboară vulturii* (1966), ca un prozator greoi, viguros și grav, interesat de psihologia izbânzii și a eșecului în mediile elementare (Valeriu Cristea), Augustin Buzura (n. 1938) se impune prin *Absenții* (1970) ca unul dintre analiștii cei mai pătrunzători din ultimul deceniu. Cartea, cu o structură epică complexă, a fost pusă în legătură cu tehnica noului roman (Butor, Robbe-Grillet, Claude Simon), filiație discutabilă, pentru că Buzura prezintă mai mult scriitura unei experiențe decât experiența unei scriituri.

Timpul limitat în care se petrece acțiunea (aproximativ 2 ore și jumătate) poate trimite la Ulysse, însă tema cărții lui Buzura este alta

și, în genere, mijloacele sale românești n-au un model precis. Notarea senzațiilor pe care le provoacă angoasa și revolta așază Absenții în rândul jurnalelor morale, specie răspândită în proza modernă. Însă jurnalul lui Buzura depășește sfera vieții subiective, se deschide spre social și nu evită stările de coșmar. Epicul pătrunde, apoi, în analiză sub forma unor narațiuni întrerupte la jumătate, reluate și uitate din nou în momentul de flux al confesiunii, înregistrând momentele unei rupturi în planul psihicului, cu salturi uriașe de la prezent la imaginile unei copilării traumatizate, de la subiectiv la obiectiv și de la real la oniric, analiza e coerentă, clară, plină aproape pe tot parcursul ei.

Prin neliniștile personajului central, Absenții se apropie mai mult de tipul romanului existențialist, deși Buzura nu cultivă interogația metafizică și nici parabola enigmatică. Suspicios, revoltat, îngreșat de conformism, Mihai Bogdan este un Roquentin care caută o soluție de salvare în ironie. Tânăr medic psihiatru, el lucrează într-un institut academic de cercetări, și șeful lui, profesorul Poenaru, îi fură sistematic ideile pentru a le prezenta la numeroasele congrese la care participă. Un furt aproape legal.

„Negrii” științifici caută să descopere soluții noi, directorul dă indicații, le procură aparate și, la urmă, își însușește rezultatele cercetării lor. Cei care nu acceptă acest rit feudal sunt eliminați fără milă. Mihai Bogdan, după un prim gest de revoltă (va pălmui pe impostorul cinic în timpul unei discuții), admite formal această vasalitate neavând altă șansă să-și continue lucrările. Spiritul lui contestatar caută alte forme de manifestare, și cea mai frecventă este ironia agresivă. Un punct de sprijin este și prietenia cu doctorul Nicolae, spirit inclement, sarcastic și acesta. Ironia este forma lor de libertate. Prietenia le dă un echilibru și-i apără de presiunea exercitată de alți cercetători, intrați într-o ierarhie a compromisului, în această zonă de libertate și justiție pătrunde, totuși, imperceptibil, suspiciunea și frica. Mihai Bogdan observă într-o zi că prietenul său Nicolae ascunde ceva, atitudinea lui, în orice caz, s-a schimbat. S-a schimbat, cu adevărat, sau e numai bănuiala unui spirit care, prin exercițiul îndelungat al negației, nu mai poate distinge binele de rău și nu mai crede în nimic, nici chiar în el însuși?! Îndreptățită sau nu, îndoiala – sub forma, deocamdată, a prudenței – a pătruns în teritoriul până atunci apărut, pur, al prieteniei. Romanul începe la acest punct de

derută și solitudine pe care lunga introspecție a doctorului Bogdan nu face decât să le agraveze, închis într-o cameră mizerabilă, în vecinătatea unui pensionar alcoolic și limbut, în acompaniamentul unei ploi monotone, el va încerca, în așteptarea doctorului Nicolae, să pună ordine în lumea lui interioară. Ordinea depinde însă de multe lucruri pe care gândirea tăgăduitoare, iritată a eroului nu le poate stăpâni, întoarcerea în trecut echivalează cu intrarea într-o lume de coșmar. Memoria aduce neîncetat fapte traumatizante – moartea tatălui, nebunia mamei, moartea, apoi, a unei Magdalene în condiții neclare. La acestea se adaugă, prin alternanțe bruște de planuri, imagini ale prezentului: trăncăneala bătrânului, dialogul absurd, ionescian, cu nevasta (o bătrână infirmă), încercarea unui alt bătrân bizar de a desfunda pe stradă un canal, apariția și dispariția unei femei în curtea casei din față, strigătele isterice ale Mirelei, „posibila borfișoară” de alături, dialogul personajului, apoi, cu vedeniile pe care le fabrică neîncetat imaginația lui febrilă. Tema cărții ar putea fi angoasa așteptării. Mihai Bogdan așteaptă ca ceva să se petreacă, să-l smulgă din solitudinea rea în care a căzut și să-i umple timpul gol pe care îl traversează. Așteaptă pe Nicolae, pe domnul Jules, fostul lui profesor de franceză, un nebun blând care vine să ceară bani pe orele pe care nu le mai predă de mulți ani, așteaptă ca vecinii să termine cearta lor insuportabilă, iar bătrânul de pe stradă să desfunde, odată, canalul ce va rămâne de altfel nedesfundat, așteaptă, în fine, pe Mirela sau altă femeie, însă judecata lui prevăzătoare îi spune dinainte că nimic nu se va schimba în existența lui, chiar dacă cei așteptați vor veni. Toate aceste imagini au, firește, o valoare simbolică, sunt – cum s-a observat – semnele imposibilității de a ieși din reclusiunea morală proprie. Ascultând confesiunea fără sfârșit și fără logică a profesorului Matei, psihiatrul gândește că acesta-i „prototipul meu senil”, iar prototipul confirmă, voind să dea o dovadă că ratarea pândește pe toți: „Eu îi sunt cel mai ideal model”. Din incoerența discursului său se deduce, de altfel, că trecuse prin momente dificile, fusese torturat, umilit, un oarecare Varlaam marcase, într-un chip pe care nu-l putem ști, viața lui și, ca și doctorul Bogdan, profesorul Matei aspiră la un refugiu, la un loc curat unde să poată trăi fără umilință: „N-am vrut decât un loc curat, cât de mic, dar curat. Un loc unde să mă pot refugia, să mă simt și eu om... Când ai unde te retrage, se schimbă lucrurile...

Am greșit oare căutându-l?" O casă la țară ar fi simbolul acestei retrageri, însă casa este de mulți ani neterminată și bătrâna soție a profesorului, o Ană cu picioarele mai bine înfipite pe pământ, nu mai crede în sfârșitul acestei construcții. Dacă judecăm lucrurile simbolic, casa ar reprezenta ordinea interioară, liniștea la care aspiră și tânărul psihiatru. Simbolul este rău prevestitor, ca toate celelalte, de altfel. Mihai Bogdan vrea să repare ceasul ce s-a oprit de mult, să pună, cu alte vorbe, timpul interior în acord cu timpul obiectiv, să găsească un limbaj comun cu lumea dinafară, încercarea eșuează, opera rămâne și în acest caz neîncheiată. Este de remarcat modul inteligent în care prozatorul creează, prin simboluri din lumea materială, o atmosferă de neliniște interioară. Este, mai întâi, distanța dintre personaj și obiecte. Camera este aproape goală, rece, patul vechi dărăpănat, ceasul stricat, pe stradă curge o apă murdară, gălbuie, noroioasă, cerul este jos, pereții, subțiri, lasă să se strecoare zgomotele de afară. Soneria care se aude din când în când sau numai pare că se aude e semnalul de alarmă care desparte universul închis, lipsit de securitate al eroului, de cel de dincolo de ziduri. Obiectele sunt, pe scurt, agresive, ușa este o poartă ce dă spre infern (pe o ușă, de altfel, Mihai Bogdan se crucifică voluntar, și tot în acea ușă profesorul Matei bate, violent, cu pumnii!), fereastra lasă să se întrevadă o priveliște de apocalips, patul pare un sicriu.

Sugestia izolării se asociază cu aceea a timpului, o altă obsesie a cărții. Timpul provoacă, mai întâi, teamă prin încetineala lui. Timpul se dilată, deformează și agresează prin vidul, imaterialitatea lui: „Un timp imens, absolut gol, pe care, nefiind capabil de altceva, trebuie să-l umplu, să fug de el, să nu-i spun pe nume [...], să găsesc o altă soluție pentru a umple un timp imposibil, nefiresc de lung, timp al unei lumi manevrate cu încetinitorul de către un operator adormit sau cretin”. Însă imensitatea, încetineala, golul timpului subiectiv intră în contradicție cu timpul real, concentrat la câteva ore, în care se desfășoară introspecția.

Imposibilitatea suprapunerii celor două reprezentări arată, pe acest plan, conflictul tragic în care a intrat personajul, izolat în revolta și singurătatea lui. Viața lui morală se desfășoară după alt orar și încercarea de a-l potrivi după ritmul vieții obișnuite nu face decât să mărească decalajul. Așteptarea, agresivitatea lucrurilor, sentimentul

ieșirii din timp nu sunt decât teme adiacente, obsesii secundare. Tema esențială a Absenților este, aş spune, raportul dintre revoltă şi valoare în existenţa individului. Mihai Bogdan crede, ca eroii lui Camus şi Sartre, că odată cu revolta se naşte conştiinţa valorii. Valoarea nu-i, în orice caz, o floare ce creşte în solul conformismului. Mă revolt, deci sunt. Când doctorul Nicolae dă semne de adaptare, echilibrul constituit pe raportul dinainte se clatină, şi Mihai Bogdan trece prin criza pe care o cunoaştem. Nicolae mărturisise: „Eu însă [...] m-am decis să-mi sorb ciorba la bufetul de peste drum, adică să-mi întretin existenţa din moment ce determină conştiinţa...”, ceea ce vrea să spună că el începe să cedeze, că vrea să iasă din starea de revoltă. Când acelaşi Nicolae vine, în sfârşit, în camera doctorului Bogdan şi-i confirmă că l-a vizitat pe profesorul Poenaru acasă, a băut cu el şi a făcut conversaţie agreabilă cu şotia lui, suspiciunea se confirmă: acceptând ierarhia existentă în institut, Nicolae este, voit sau nu, pe punctul de a intra în cursa ispitei de a domina. N-a ştiut sau n-a voit să reziste până la capăt teribilului mecanism. Mihai Bogdan rămâne singur, drapelul negru flutură încă pe catargul lui: „A nu ceda e, se pare, un joc. Un joc umoristico-fantastic, antrenant, scapi de presiune, nu-ţi lasă spaţii pentru gânduri colaterale... E groaznic de greu, însă mă voi distra învingând [...] Nu există să pierd [...] Chiar dacă voi rămâne singur, nu se poate... Nobil anestezic... Dar nu se poate... Timpul trebuie umplut cu ceva... A aştepta... Da... Cam asta ar fi... Numai că nu se poate. Trebuie... Trebuie... Trebuie”. Revolta continuă, deci, să rămână forma de existenţă a eroului din Absenţii şi după trădarea (reală sau închipuită) a prietenului său Nicolae. Însă calea spre revoltă nu-i dreaptă şi nici uşoară.

Drama lui Mihai Bogdan provine din faptul că, trăind prea mult în starea de revoltă, se revoltă contra ineficienţei ei în ordine practică. Inconformismul lui absolut nu clatină ierarhia stabilită în institut. Profesorul Poenaru prosperă, titlurile lui naţionale şi internaţionale se înmulţesc, devine cordial, bate, paternalist, pe umeri pe tinerii ce lucrează pentru el. Adjunctul său, Bălan, mai dotat, dar de o moralitate discutabilă, caută să-i ia locul, folosind mijloacele (intriga, denunţul) pe care Poenaru le-a folosit contra predecesorului său, profesorul Onaca, un savant autentic acela.

Revolta, sugerează Camus, smulge pe om din singurătate; e

singura terapeutică eficientă contra absurdului în care trăiește individul, în Absenții revolta începe prin încercarea personajului de a fugi de sine însuși („mereu fugi de ceva”). Nevoia de a fugi – cum spune doctorul Bogdan – se asociază cu nevoia de a depăși condiția disperării lui violente. Intoxicat de sine, el caută un sens și o organizare interioară, însă, ca în coșmarurile pe care le trăiește în somn, mașina descompusă nu mai poate fi reconstituită. Introspecția, rememorarea faptelor din trecut n-au făcut decât să-l aducă din nou în pragul revoltei. Romanul lui Buzura cuprinde spațiul dintre două momente de explozie în viața unui intelectual obsedat de ideea valorii și a justiției morale. În interiorul acestei scheme, cartea adună fapte din mai multe domenii și trece cu ușurință de la vis la realitate, renunțând la pasajele explicative. Cititorul este nevoit, astfel, să urmărească îndeaproape textul și să participe la organizarea unui film fragmentat. O singură clipă de neatenție, și cursul relatării e pierdut. Buzura a asimilat inteligent mijloacele epicii moderne și folosește deliberat confuzia de planuri, analiza în analiză, stilul direct și stilul indirect liber, automatismele gândirii, juxtapunerea de dialoguri, pentru a sugera fluxul intermitent, capricios, al unei gândiri rapide, pătrunzătoare și dezordonate.

Fetele tăcerii (1974) reprezintă o deschidere spre proza obiectivă și o penetrație mai adâncă a istoriei în sfera analizei. Pe primul plan trece acum prezentarea a două destine sociale ce ilustrează două fețe posibile ale aceleiași istorii crude și confuze. Autorul este și aici absent, narațiunea constituindu-se din trei monologuri ce se întretaie și se confruntă pe parcursul a 600 de pagini de proză densă, cu țesătura strânsă, bine bătută. Monologul, la rândul lui, depășește curent spațiul unei subiectivități dilematice, speculative, îmbrățișează cauze și fapte străine, lărgind enorm, prin aglomerarea de amănunte din domeniul vieții sociale, tema inițială a romanului. Fetele tăcerii devine în cele din urmă o pictură socială vastă, apropiată, prin realismul și aparenta ei lipsă de stil, de literatura ardelenilor.

Se desparte, totuși, de aceasta prin preponderența dată analizei în raport cu creația, prin încercuirea epicului cu largi zone eseistice. Personajele lui Buzura au darul speculației, și confesiunea lor atinge problemele cele mai variate, de la raportul dintre clasa socială și individ până la chestiuni mai delicate de metafizică. Creația (epicul) se

strecoară dificil prin aceste structuri greoaie și complexe. Ziaristul Dan Toma, spirit justițiar, este vizitat de viitorul lui socru, Gheorghe Radu, fost activist de partid mulți ani în satul Arini. Relațiile dintre ginere și socru sunt neprietenești. De la logodnica lui, Melania, gazetarul a aflat că bătrânul a fost un instrument al violenței acelor ani, a comis, chiar, crime. Socrul vine să-i ceară ajutor într-o chestiune delicată: rămas în satul pe care l-a colectivizat, și-a construit cu greu o casă și, în ziua când s-o sărbătorească, cineva i-a dat foc. Bănuie pe vechii lui adversari politici, Măgurenii. Romanul începe de la acest punct. Ziaristul Toma ascultă, mai întâi, confesiunea bătrânului activist, apoi, spre a verifica lucrurile, ascultă și pe bănuitul incendiator, Carol Măgureanu, singurul supraviețuitor dintre fiii lui Măgureanu.

E vorba de două destine, de două justificări sociale, de două, în ultimă instanță, drame. Activistul dă o versiune a faptelor. A fost, desigur, un dur, dar nici alții n-au fost mai blânzi cu el („legea urii, prima lege pe care am învățat-o”). Violența s-a născut din violență și, ca să-i apere pe țăranii din Arini și să introducă noile forme sociale în sat, el și-a riscat de multe ori viața. Din povestirile lui iese la iveală o epocă plină de fapte de spaimă. Regiunea era terorizată de o bandă de legionari, condusă de căpitanul Sterian. Banda avea susținători în sat, și activistul crede că nici familia Măgureanu nu era străină de aceste acțiuni. El a distrus, adevărat, pe Măgureni, dar nu putea face altfel, altfel l-ar fi distrus (cum ar fi încercat de multe ori) ei pe el. Romanul oferă astfel o primă logică a faptelor, o primă față a istoriei. Este ea cea adevărată?

Ziaristul Toma, devenit fără voia lui judecătorul unor evenimente teribile, ascultă și cealaltă explicație. Carol Măgureanu s-a salvat stând câțiva ani zidit în casa părintească. A ieșit de acolo bolnav și, chestionat de Toma, prezintă varianta lui asupra epocii. O versiune tot atât de dură, dar din alt unghi. Măgurenii, deținători de zapise, ctitori de biserici, luptători patrioți din tată în fiu, erau de sute de ani în acel sat. Bătrânul Măgureanu a lucrat în mină, a refăcut averea familiei și și-a dat copiii (trei băieți) la școală. Autoritățile fac presiuni asupra lui să se înscrie în cooperativa agricolă și, tocmai când bătrânul se hotărâse și-și chemase fiii acasă (erau studenți) pentru a-i pune să semneze, brutalitatea, inabilitatea activistului Radu strică totul. Interpretând greșit intențiile Măgurenilor, Radu îi arestează, îi

umilește, iar când doi dintre tinerii Măgureanu scapă în urma unei încăierări, ei sunt deja culpabili. Este începutul unei lungi perioade de umilințe. Carol, al treilea fiu, descoperit după mulți ani de reclusiune voluntară, este un om sfârșit. Ceilalți doi Măgureni sunt împușcați de Radu (o versiune) sau se sinucid (o altă interpretare). Fapt sigur este că această veche familie țărănească este urmărită și acum de ura bătrânului activist, scos și el, în cele din urmă, din funcția pe care o deținea. E pensionar într-un sat unde nimeni nu vrea să stea de vorbă cu el, toți îl urăsc (sau așa crede el). Dovadă: casa ce a fost distrusă, însă Carol Măgureanu crede că nimeni nu a dat foc casei, Radu însuși, pentru a-și înfunda încă o dată adversarii, și ar fi incendiat locuința. Și acest fapt pare verosimil. Bătrânul activist vrea să se întoarcă la oraș, și casa este singurul lucru ce-l mai ține legat de sat...

Cartea se încheie cu trei plecări spre oraș: a lui Carol Măgureanu, care merge la doctor, a bătrânului activist, care vrea să se angajeze din nou la fabrică, și a ziaristului Toma, care și-a asumat un rol ce-i depășesc puterile. El însuși are un destin încărcat, e un tip incomod, mutat dintr-un loc în altul din cauza incapacității lui de a accepta neadevărul. Pornind de la o curajoasă idee, romanul, în multe privințe profund, cuprinde o analiză inteligentă, pătrunzătoare, a unor destine pe care circumstanțele le-au transformat în victime sau călăi. Remarc modul serios, grav, de a prezenta aceste fețe subiective ale istoriei. Bătrânul activist are – încă o dată – o justificare, crede că și-a făcut datoria, nu-și poate reproșa nimic. Convingerea lui este că istoria nu glumește și, acționând orbește, respectând ordinele primite, el, mărunțul activist, a fost instrumentul unei necesități superioare. A luptat pentru o cauză mare, și erorile lui, dacă sunt, nu trebuie să-i pună în umbră sinceritatea, abnegația, curajul. Ei, tinerii care îl judecă (Toma și Melania), sunt, vor sau nu să recunoască, beneficiarii acestui sacrificiu. Biografia lui socială pare să-l confirme. Fost muncitor topitor, a suportat persecuțiile horthyste și, trimis pe front, scapă cu greu din mâinile tortionarului Timar. Participă după război la luarea puterii și, ca activist de raion, încearcă să execute fără ezitare ordinele primite de la șefi. Este un luptător, și luptătorul nu trebuie să cunoască îndoiala. Un mare ideal scuză, de altfel, sacrificiile, erorile. Revoluțiile produc uneori și victime. Când Melania îi reproșează faptul că a încercat să distrugă ordinea milenară a satului, bătrânul activist aduce

argumentul progresului, care violentează, distruge totdeauna un sistem vechi de relații. Conștiința lui este împăcată: „Eu cred că am făcut bine [...]. Am vrut să fac numai bine...” Satul Arini și-a regăsit, de altfel, liniștea. Banda lui Sterian a fost distrusă, țăranii lucrează în cooperativă, Măgureanu însuși s-a integrat noilor structuri sociale. Acțiunea lui Radu n-a fost, așadar, inutilă și, chiar dacă unii îl condamnă, el, bătrânul oștean, nu-și reneagă trecutul.

Victimele lui cred însă că Radu a provocat răul, a silit prin brutalitatea, lipsa lui de omenie pe mulți să ia calea aventurii și să-și distrugă viața. A instaurat violența în viața satului fără ca ea să fie necesară și a comis fapte detestabile în numele unei idei înalte. Măgurenii nu erau adversari ai transformărilor, ezitarea lor putea fi înțeleasă și, cu puțin tact, trecerea țăranilor din Arini la noile forme sociale s-ar fi desfășurat fără umilințe și vărsare de sânge. Radu n-ar fi, așadar, numai executorul orb, ci și inițiatorul răului. Nu epoca, istoria, mecanismul social ar fi de vină, sau nu ele în primul rând, ci atitudinea incalificabilă a omului care, având în mână forța, n-a mai respectat nicio lege. El și-a creat adversari pentru a-și justifica violența, a culpabilizat un sat întreg pentru a-și dovedi abnegația și curajul, în versiunea lui Carol Măgureanu, Radu n-are nicio justificare morală. Descrierea acestor evenimente este făcută cu un realism necruțător și, aș spune, nepărtinitor. Prozatorul nu-i dă dreptate lui Radu, nu-i dă nici lui Carol (deși are o evidentă simpatie pentru acesta), caută doar să înțeleagă logica unui mecanism teribil.

Personajele lui nu sunt nici negative, nici pozitive, sunt doar (ca și la D.R. Popescu) culpabilizate de istorie. Romancierul încearcă să depășească astfel maniheismul prozei mai vechi pe teme similare. Radu și Carol sunt două ipostaze ale aceleiași epoci, și inteligența prozatorului este să nu caricaturizeze, pentru a-și facilita demonstrația, unul sau altul din elementele ecuației. Acolo unde, totuși, câteva accente apar (în relatările lui Radu), stilul narațiunii seclatină și înțelesul se întunecă, într-un roman ce pleacă de la premisa că istoria nu este bună sau rea și că doar acțiunile indivizilor o pot colora într-un sens sau altul (mi se pare a citi printre rândurile cărții și această idee), condiția, pentru ca dovada să fie făcută, este ca personajele să aibă o coerență, o logică și chiar o puritate (există și o puritate a violenței), altfel narațiunea ia alt sens, limbile se încurcă,

tragedia devine satiră.

Dacă Radu ar fi un scelerat, iar Măgureanu un mic reacționar rural, lupta dintre ei și-ar pierde orice gravitate și înțeles mai profund. Pe trupul acestui imens cetaceu epic trăiesc și alte viețuitoare care dau culoare relatării și întăresc realismul ei. Avem în vedere numeroasele povestiri care opresc din loc în loc cursul monologului și relatează întâmplări petrecute în sat sau în altă parte. Ele sugerează atmosfera epocii și luminează biografia personajelor centrale, îndulcesc totodată ariditatea și monotonia analizei (inevitabile după un număr de pagini). Scenele de război sunt foarte sugestive. Altele privesc viața țăranilor din Arini. Niște femei plictisite și nerușinate organizează, în absența bărbaților, chiolhanuri monstruoase ce se sfârșesc în chip tragic. Un bătrân cu mintea slabă pretinde că are viziuni, se urcă pe un munte și propovăduiește apocalipsuri. Zvonul că pe fereastra unei biserici a apărut figura Maicii Domnului pune în mișcare o mulțime imensă de handicapați, intrați, toți, într-o stare de demență colectivă. Unui șef de raion, Coza, îi plac plăcintele și fastul, și subalternul lui, Radu, mobilizează forțele întregului sat pentru a le satisface. Gardurile sunt văruite, doi salcâmi sunt transportați în jurul scenei, un funcționar local este însărcinat să creeze bună dispoziție printre țăranii spectatori etc. Un popă inteligent și muieratic, Mitrea, scrie cuvântările șefilor locali, inclusiv pe acelea îndreptate împotriva bisericii și a misticismului. Când nu mai poate face față, preotul apelează la Carol Măgureanu, prizonierul. Solicitat de Radu, jurnalistul face o vizită procurorului Ursu, fost coleg de școală, și, împreună cu Anca, țiitoarea celui din urmă, participă la o ședință atroce de libațiuni. Whisky-ul este vărsat într-un lighean și, în patru labe, cei trei ling câinește, cu pauze de mari hămăituri, băutura. Ursu este un Radu mai abil și mai bine plasat, în locul violenței, el folosește arma compromisului: aranjamentul. Bea scotch cu varză acră și disprețuiește pe toți ceilalți pentru că se crede puternic. Rătăcit într-o mină părăsită, firea lui se trădează, e fricos și laș, trage cu pușca în șobolani și e gata să-i cedeze lui Toma logodnica numai ca să scape. Un birocrat sângeros, Brainea, măsoară atașamentul indivizilor după numărul dușmanilor pe care îi descoperă etc. Faptele se petrec cu 20 de ani în urmă și, rememorându-le, Radu își pregătește indirect apărarea: el însuși a suportat rigorile unui mecanism și a fost împins de circumstanțe să

acționeze altfel, poate, decât ar fi dorit.

Există în Fețele tăcerii și un al treilea monolog și, implicit, un al treilea personaj central, în termenii fabulei pe care ne-o propune Augustin Buzura, el ar ilustra, lângă celelalte două (cel ce exercită puterea și cel ce o suportă), tipul judecătorului. E vorba de Dan Toma, spirit contestatar, din familia morală a doctorului Bogdan din Absenții. Problematika întâlnită acolo este reluată, aproape în același stil narativ, în noul roman. Dan Toma trece printr-o lungă criză de conștiință, și criza nu se încheie odată cu ultima scenă a cărui. E un revoltat cu sentimentul ratării. Critica a găsit neinteresant acest personaj, excesiv dilematic și cazuist prea orgolios. Faptul, literar vorbind, se poate discuta, ce este sigur e rolul lui hotărâtor în simbolistica romanului. Toma nu-i propriu-zis un personaj constituit, determinabil, e doar expresia unei stări de revoltă. „Sufăr – spune el într-un loc – de suferit, sufăr în sine, eu sunt suferința pură”. Suferința lui este determinată de o exagerată luciditate repliată asupra ei însăși. Ziaristul se autoanalizează cu o plăcere plină de asprime. Nu e de altfel singurul în această carte în care personajele trec printr-un fel de complex al lucidității. „Nu mai pot, mă sufocă propriile-mi gânduri, luciditatea...” mărturisește Melania. „Îmi pierdeam porcăria de luciditate”, zice foarte lucidul Carol Măgureanu. Anca, femeia bovarică și ispititoare ce trăiește în casa lui Ursu, este și ea o hiperlucidă, judecă cu agerime existența ei și a celorlalți. Toma, mai mult decât toți, și-a făcut din speculație un mod de existență și din adevăr tema vieții lui. Libertatea lui interioară e împrejmuată de trei stânci pe care trebuie să le prăvale și să le ridice fără întrerupere: luciditate, adevăr, lașitate. Despre aceste noțiuni discută cu Melania, Radu, Carol Măgureanu, Anca și discută, mai ales, cu sine însuși într-o confesiune tulbure, istovitoare, întinsă pe mai bine de două sute de pagini. Din ea deducem că tânărul intelectual, obsedat de idei („sunt chercelit de idei”), caută o certitudine, un drum, un echilibru, și voința lui aproape maladivă de adevăr îl pune mereu în contradicție cu șefii, logodnica, socrul, prietenii, împrejurările îl silesc să devină dintr-un căutător de adevăr un judecător al adevărului. Acceptă rolul din dorința de a se înțelege pe sine. Inutil, neputând determina adevărul lui, nu poate arbitra nici adevărul altora. Ascultând confesiunile lui Carol, Dan Toma strigă dostoevskian: „Oprește-te, nu sunt demn de durerea ta, nu sunt demn

să-mi împărtășești suferința”. Judecătorul devine un intrus într-o tragedie străină.

Scena finală (foarte sugestivă) ni-l arată pe ziarist coborând din autobuzul ce duce pe cei doi „siamezi afectivi” spre oraș. Radu și Carol sunt singurii care mai pot înțelege limbajul dramei lor, ziaristul (intrusul, judecătorul paralizat de nesiguranța, neliniștea interioară) rămâne în drum, neștiind încotro s-o apuce. O structură asemănătoare are și Carol, care aduce, în varianta neliniștii existențialiste, nuanța trăirii materiale a suferinței. Afinitățile spirituale cu Dan Toma sunt vizibile și, de la un punct, monologurile lor se confundă. Carol este un Toma pus în condiții de reclusiune. Revolta lui nu se exprimă social, se dizolvă în speculație și, luminată de sentimentul morții, ia în cele din urmă forma unei detașări amare. Libertatea de gândire este și orgoliul, demnitatea lui. A crede este a cerceta, dar raționalizarea exagerată îl împiedică să acționeze: „Nu pot crede fără să cercetez, să mă întreb. Și apoi îmi place să gândesc liber, să mă simt liber, chiar dacă n-am suflu să ies din curtea asta”. Acest mic moralist sartrian nu are curajul de a trăi până la capăt orgoliul libertății sale. Nu se sinucide, se încăpățânează să trăiască din indiferență: „Sunt însă laș, mi-e frică, n-am fost niciodată omul acțiunii. Mereu îmi găsesc câte-o salvare, întotdeauna din cauza raționamentelor n-am putut trece la concret”. În comparație cu Dan Toma, Carol are avantajul (sau dezavantajul) de a fi trăit o experiență teribilă. Drumul spre adevăr trece, în cazul lui, prin deșertul unei îndelungi și mizerabile reclusiuni. Iată de ce neliniștile lui par mai autentice, sunt acoperite de propria-i condiție. Monologul lui prefigurează, în fond, o metaforă a fricii și a așteptării. Logica lui dilată, faptele ies din volumele lor normale, disperarea și revolta capătă o grea corporalitate.

Solidul roman al lui Buzura are mai multe rânduri de simboluri, și frazele care se strâng în jurul ideii de bază ca cercurile într-un copac le diversifică și le asociază altele noi, greu de controlat. Cu aceasta ajungem din nou la structura cărții și la obiecția ce se poate aduce stilului său de a nara. Structura este, încă o dată, complexă și dificilă, demersul se prelungește, mai ales în prima parte, peste necesitățile reale ale temei. Creația este uneori sufocată de vorbe ce nuanțează, detaliază, subliniază ceea ce a fost deja exprimat, subliniat, nuanțat. Există în proza lui Buzura o tehnică a anvelopei. Ideea este înfășurată

În mai multe rânduri de fapte ce protejează și obscurizează în același timp. Dificultatea vine la el dintr-un fel de fervoare a adevărului, din dorința de a epuiza, cu riscul monotoniei, repetiției, o observație. Scriind propoziții foarte ascuțite despre o epocă, el simte nevoia să echilibreze textul, să introducă personaje compensatoare (locotenentul Luță), fără un rol precis în carte și, mai ales, fără identitate literară. Riscul este ca adevărul să fie acoperit de nuanțele lui. Impresia apare în primele capitole ale cărții și, mai târziu, în dialogul dintre Carol și Toma, lung și fără idei noi. Se produce o acumulare care dezechilibrează un roman scris cu o conștiință exemplară de un prozator care ia în serios realismul.

În Orgolii (1977), Augustin Buzura revine într-o oarecare măsură la formula epică din Absenții, fără să părăsească propriu-zis realismul social (deschis spre cronică și studiul destinelor) din Fețele tăcerii. O concentrare și o fragmentare, acum, a reconstituirii istoriei, și reluarea, cu o documentație epică nouă, a unei vechi ecuații morale: relația dintre revoltă și valoarea individului, în primul roman, istoria era văzută într-o unică oglindă (conștiința personajului-narator). În cel de-al doilea există trei conștiințe valorizante, între care una (judecătorul propriu-zis, ziaristul Toma) declară că nu le înțelege pe cele dintâi. Sugestia este că istoria amestecă nuanțele, subiectivitatea întunecă obiectivitatea cronicii, în Orgolii procedeul se repetă (aceleași evenimente văzute de agresor, Redman, și de victimă, medicul Cristian), însă, întrucât romanul vorbește și de fapte din actualitatea imediată, numărul oglinzilor receptoare crește și judecata morală se complică. Ce câștigă romanul prin această multiplicare a perspectivelor epice și restrângere, în același timp, a spațiului tematic? Un prim câștig este că analiza (speculația morală) se sprijină pe o mai mare densitate de fapte și faptele epice au acum o idee (și un simbol) mai limpede în spatele lor. Aglomerarea de detalii din Fețele tăcerii a dispărut și, eliberate de strânsoarea determinărilor multiple, simbolurile acestei literaturi solide și grave se văd mai bine într-un număr mai restrâns de pagini.

Augustin Buzura este, nu mai încapă vorbă, un excelent prozator moralist, și temele lui privilegiate sunt adevărul și rădăcinile erorii. Se apropie, prin aceasta, de alți prozatori de azi, dar se diferențiază de ei prin decizia opțiunii și hotărârea de a merge până la

capăt pe firul unei idei. Nu este, de altfel, greu de observat că romanele sale, deosebite ca stil, se referă la aceeași epocă socială și au, în genere, în studiu aceleași probleme morale. Profesorul Cristian este un Carol Măgureanu ajuns la lumină sau un doctor Bogdan cu o experiență mai dură în spate și în alt cerc al revoltei. Orgolii studiază mai metodic acest sentiment și grupează, totodată, în jurul unui destin (savantul chirurg Cristian), un număr suficient de documente de viață pentru a ne da seama de moravurile unei epoci. Orgoliul doctorului Cristian este, desigur, orgoliul adevărului. Cancerul, a cărui etiologie vrea să o descopere, poate fi interpretat și ca o alegorie a răului social. Destinul profesorului este suma celor 118 eșecuri de a determina citostaticul. Eșecul repetat și încăpățănarea (orgoliul) de a-l depăși. Asta dacă citim textul ca o rețea de simboluri. Alegorie sau nu, răul este adânc și afectează relațiile dintre indivizi, modifică traiectoria destinului, separă generațiile. Fiind vorba de mediul universitar și de lupta pentru putere (cu un obiectiv, totuși, modest: obținerea investiturii de rector!), romanul lui Buzura poate fi citit (și a fost citit astfel) ca un roman de moravuri. Orgolii este însă, înainte de orice, romanul unei conștiințe în luptă cu limitele științei. Și, pentru că Augustin Buzura este un prozator serios, el lărgeste sfera acestei idei în zona morală și face din drama doctorului Cristian o temă mai vastă de analiză a raporturilor dintre individ și mecanismul istoriei.

Schema narațiunii este simplă și repetă, într-o oarecare măsură, pe aceea din romanele anterioare. Un om eminent în profesie și de o mare libertate de spirit suportă, pe nedrept, o detențiune. Eliberat, își găsește echilibrul în muncă, ambiția lui fiind să descopere cauzalitatea și remediul unei boli grave. Reputat chirurg și cercetător, om de o anumită asprime morală, el rănește multe vanități și, reunite, vanitățile și incompetențele tind să-l îndepărteze din laborator și să-l compromită ca profesor. Contestația îi vine și din partea fiului, Andrei, tânăr inteligent, incapabil de a accepta compromisul și de a justifica eroarea. Până aici romanul nu spune lucruri cu totul noi, proza românească din ultimul deceniu a tratat deseori conflictul dintre părinți și copii și n-a evitat să vorbească despre coaliția spiritelor conformiste împotriva libertății de gândire.

Romanul devine original și substanțial când tema morală se deschide spre tema socială, cu alte cuvinte: când orgoliul individual

întâlnește obstacolul istoriei. Buzura și-a făcut o specialitate și un stil în a studia astfel de determinări profunde și, la exemplele dinainte, Orgolii adaugă cazul unui intelectual care pune o pasiune egală în a descoperi adevărul în știință și în viața socială. Tânăr, Cristian (numit de prieteni și Gris) fusese un adversar al dictaturii fasciste și trecuse prin lagărul de la Târgu-Jiu. În anii socialismului este băgat la închisoare pentru că (acesta este cel puțin motivul aparent), respectând etica profesională, dăduse îngrijiri medicale unui necunoscut care se dovedește mai târziu a fi membrul unei bande de teroriști. Medicul își crease însă, prin comportamentul său inflexibil, mulți adversari, printre care unii în rândurile aparatului de represiune, înfruntând pe unul, Varlaam, fost măcelar și boxer, acesta îi promite o sancțiune severă, și sancțiunea nu întârzie să vină. Toate acestea le aflăm din mai multe confesiuni fragmentate, căci, potrivit modului său de a scrie, Buzura nu relatează o singură istorie, ci mai multe, în interdependența și incoerența lor. Procesul istoriei începe în carte în clipa în care, după mulți ani de la eveniment, reapare în viața profesorului Cristian un personaj care jucase un rol funest: Redman. Situația din Fețele tăcerii se repetă. Redman, fost procuror, corespunde, în lanțul simbolurilor sociale, lui Radu. Ca și acela, Redman justifică delatiunea, lașitatea personală prin circumstanțele epocii. Prieten cu Cristian, juristul n-a ezitat să mistifice adevărul și să-și dea prietenul (din frică, din perversiune morală?) pe mâna lui Brainea și Varlaam, niște sclerați locali (numele lor apar și în Absenții și în Fețele tăcerii). Internarea numitului Redman în clinica profesorului Cristian redevine acest trecut dramatic, cu multe puncte obscure. Cristian vrea o confirmare a suspiciunii sale și o obține de la bătrânul său adversar, aflat acum într-o situație disperată, însă adevărul nu este, nici după atâta vreme, limpede. Redman face mai multe confesiuni, și de fiecare dată spune alte lucruri. La rădăcina suferinței lui Cristian ar fi, zice el față de Andrei, orgoliul nemăsurat al medicului și dorința lui barbară de ascensiune. Mândria absurdă l-a dus în pușcărie și modul lui imposibil de a fi ca om social i-a agravat situația față de autorități. El, Redman, aflat între două forțe ce se respingeau (Cristian și Varlaam), a căutat să-și ajute prietenul, dar s-a izbit de încăpățânarea lui și, neavând încotro, a sprijinit pe acuzatori. Fiul este pe punctul de a crede și-i contestă tatălui tocmai ceea ce

acesta are mai pregnant: iubirea de adevăr. Tatăl relatează încă o dată faptele și, din ele, se vede că doctorul Cristian a trecut prin situațiile cele mai umilitoare și n-a cedat. Orgoliul a fost și a rămas libertatea lui interioară. Redman l-a denunțat ca să-i ia soția, pe Stela (mama lui Andrei), cu care fusese logodit mai înainte, însă femeia s-a purtat cu demnitate și și-a așteptat soțul. Varlaam era un fanatic corupt, specializat în diversiuni și asasinate morale. Paginile care reconstituie viața de detențiune au o extraordinară forță epică. Buzura descrie, la modul lui meticulos, greoi, scene-limită în confruntarea dintre Cristian (victima orgolioasă) și Varlaam (sceleratul care descoperă cu uimire că violența nu poate totul). Sugestia romanului este, în acest plan, cât se poate de profundă: lupta pentru adevăr este o luptă pentru supraviețuire. Etica orgoliului este o etică a libertății. Cristian nu acceptă înfrângerea și detestă „generația lui Aș fi putut dacă”. „Sunt un om liber”, zice el, și răul cel mai grav al secolului îi pare a fi pervertirea ideilor. El are față de fiul său un sentiment de vinovăție, dar vinovăția nu vine din trecutul său, ci dintr-o pedagogie greșită a tatălui față de fiu: l-a ținut prea mult timp departe de dialectica aspră a vieții și n-a sădit în el convingerea că adevărurile și erorile unei generații nu sunt izolate. Fiul intră, la rândul lui, în conflict cu „guriști” (demagogii din ședințe) și contestă pe față pe profesorul Codreanu, un carierist primejdios din cauza abilității lui.

Adus în actualitate, romanul se diversifică. Mișcarea personajelor (Cristian și colaboratorii săi, Andrei, spiritele academice în luptă pentru postul de rector etc.) este o dată prezentată direct, la modul realist impersonal, și, a doua oară, prin relatările unui informator agramat. Procedeele este ingenios și, trecute încă o dată pe scara de serviciu, faptele epice dau impresia (ceea ce prozatorul a dorit, negreșit) de mizerie morală desăvârșită. Cabala contra savantului Cristian cultivă pasiuni joase în lumea aristocrației universitare. Romanul putea fi mai colorat și mai profund aici, ca și în descrierea unei relații mai subtile: dragostea dintre profesorul Cristian și mai tânăra lui colaboratoare, Vera. Scenele de intimitate nu-i reușesc lui Augustin Buzura, observator, prin excelență, al proceselor sociale grave, în Orgolii sentimentul acesta delicat nu-i, în orice caz, suficient justificat epic. Când o femeie îndrăgostită dă în fapt de noapte telefon unui bărbat pe care îl stimează și-i zice: „Lua-te-ar mama dracului,

trăsni-te-ar încuiat ce ești!", formula de adresare dezvăluie nu o intimitate, ci o absurdă grosolănie. Rememorarea aventurii tinerești dintre Cristian și Cristina Fărcașiu (o Caty Zănoagă cu gusturi rousseau-iste) este, în schimb, admirabilă, în moartea bătrânei femei păduratice (prin devorarea ei de către fiarele pe care le îmblânzise) se poate citi un simbol, încă un simbol în acest puternic roman realist. În Orgolii eșuează multe destine, și istoria este forma fragilă (ultima formă) de care ele se agață. A reînvia trecutul este a prelungi sfârșitul, în niște substanțiale pagini finale, Cristian se gândește la eșecurile sale și la moarte, dar suma eșecurilor nu-i justifică gândul dispariției. Ce este foarte profund în romanul lui Buzura este meditația socială și morală. Fără finețea paradoxului, prozatorul spune lucruri fundamentale despre complicațiile lumii noastre. Propozițiile sale încete, nemuzicale, poartă ca niște camioane grele o mare încărcătură afectivă și dau roată unor idei grave. Una dintre ele străbate și în titlul romanului: orgoliul ca premisă a adevărului. Adevărul trăiește în starea de revoltă, a individului, iar revolta spirituală are nevoie, pentru a se dezvolta, de o democrație socială. Eroul lui Buzura înțelege că orgoliul său poate mult, dar nu poate totul. O forță dinafară lui îl condiționează: „Dar cât pot eu? Ce folos că le cunosc suferința, că diagnostichez o maladie, că văd cauze, când de multe ori nu pot schimba nimic, când cunoașterea nu-mi folosește nici chiar mie? Am încercat să mă salvez singur, trebuia să verific și această posibilitate. Dar... am aflat ceea ce știam dinainte: salvându-te singur, nu ești salvat și nu poți fi. Cum să găsești un echilibru? Cum să mai poți sparge toate barierele de protecție, toate zidurile cu care se înconjoară fiecă om? Mulți nu au tăria să riște, să nu le pese sau să o ia de la capăt, și atunci preferă să se mențină pe poziție, neștiind că abia așa pierd”.

Se poate observa că de la un roman la altul prozatorul extinde câmpul de observație, încercând să cuprindă tot spațiul vieții sociale postbelice. Absenții și Orgolii analizează cu predilecție moravurile lumii academice, Fețele tăcerii studiază tema violenței, culpabilității și a alienării (tema, în fond, esențială a literaturii sale și a generației din care face parte) în lumea țărănească, Vocile nopții (1980) este un roman despre noua generație de muncitori și despre relațiile dintre clasele politice în societatea postbelică. Clasă este impropriu spus. Clasele sociale tradiționale au dispărut, au apărut categoriile și ele

sunt, de regulă, formate de grupuri centrifuge, cu mentalități, psihologii, interese care se ciocnesc și produc (cum e cazul în Vocile nopții) tensiuni, drame necunoscute de proza tradițională. Buzura este mai ales prozatorul acestor categorii sociale în formare, cu treceri rapide de la un cod de existență la altul. Căminul în care locuiesc personajele din Vocile nopții este un topos cu valoare simbolică. Sunt aici adunați tineri veniți de peste tot, unii trecuți deja prin pușcărie, alții abia despărțiți de sat, dar nu și de mentalitățile lui. Ștefan Pinte (personajul central), fiul unui miner care locuiește în mediul rural, părăsește facultatea pentru că nu se mai înțelege pe sine și nu-și mai acceptă profesorii și colegii, oameni dispuși să încheie, oricând și oricum, un compromis cu ideile. El caută adevărul, caută o morală, vrea o certitudine, sentimentul că trăiește în derivă îl exasperează. Este eterna obsesie a personajelor lui Buzura, e tema meditației lui morale. Ștefan Pinte reia, în condițiile și cu datele sale existențiale, drama doctorului Mihai Bogdan din Absenții, a ziaristului Dan Toma (Fețele tăcerii) și a profesorului Cristian din Orgolii. O familie de spirite (o familie, în primul rând, morală) care nu acceptă compromisul (păcatul capital) în sfera socială și morală. Ei nu trăiesc în afara păcatului, dar încearcă să-l stăpânească prin conștiință și nu-l acceptă ca model de existență. De aceea se judecă aspru pe ei înșiși și judecă, intransigent, pe indivizii care se folosesc de putere pentru a manipula conștiințele. Ștefan Pinte are o vie senzație de vid, de inconsistență și de zădărnici. Romanul se deschide cu descrierea unui vis și visul repetă la infinit aceeași imagine: „... o roată de moară suspendată deasupra unui pârâu sec, învârtindu-se în gol, continuu, lent”. E unul din simbolurile unei conștiințe în stare de criză. Tânărul care trece prin acest coșmar s-a înstrăinat de familie, a fugit de Dana, colega de facultate de care era îndrăgostit, pentru că tânăra femeie așteaptă mereu vorbe frumoase și promisiuni de viață comodă, părăsește, în fine, mediul universitar deoarece i se pare impur, vrea să ia totul de la capăt, de jos de tot, refăcând astfel drumul tatălui. Narațiunea nu este liniară și nu urmează un fir epic previzibil, ci fluxul unei memorii în care se suprapun faptele fragmentate, haotice ale trecutului și întâmplările dezordonate ale prezentului.

Un mod de a marca în care introspecția și reflecția (dizertația morală și socială) se combină cu alte forme epice într-un roman masiv

și profund. Buzura nu are o preocupare specială pentru tehnica romanică (după cum se vede și din eseurile sale – Bloc-notes), considerând în chip just că esențial este să spui adevărul despre condiția omului prin mijloacele care convin artistului: „A căuta și a spune adevărul [...], a-l repeta cu încăpățănare, la nesfârșit, până va fi auzit și înțeles, a depune mărturie despre un timp și un spațiu cu mijloacele artistice adecvate, la înălțimea performanțelor epocii, a fi vocea și gândul oamenilor este o obligație de onoare [...], cărțile adevărate, sincere nu sunt decât un drum împotriva singurătății, durerii, agresivității și ignoranței (Bloc-notes, 1981). Prozatorul nu stă, totuși, departe de preocupările narațiunii moderne, dovadă structura și limbajul Absențelor (concentrarea timpului epic, multiplicarea vocilor narative, renunțarea la cronologia romanului realist tradițional, introducerea masivă a eseului) și alternanța, în cărțile ulterioare, între stilul auctorial și monologul interior, în Vocile nopții eroul (Ștefan Pinte) apare închis într-un cerc de probleme și tot astfel părăsește și paginile romanului, în prima pagină, abia ieșit dintr-un coșmar, el întreabă: „Unde sunt? Ce se întâmplă cu mine?“, iar ultimul rând al romanului cuprinde tot o interogație: „Ce fel de ființe suntem noi dacă renunțăm atât de ușor până și la viață?“... Sugestia este că cercul rămâne închis, eroul n-a putut sau n-a voit să iasă din el, conștiința n-a reușit să găsească calea adevărului sau a găsit-o, în planul speculației, dar viața nu se grăbește să i-o confirme. În termenii romanului asta se traduce prin imposibilitatea personajului de a-și dovedi nevinovăția, după ce pe aproape 500 de pagini el încercase să afle vina de care este suspectat. Materia epică a romanului este ordonată în funcție de această dilemă a spiritului justițiar, propriu unui tânăr intelectual ieșit din mediul său și intrat, din rațiuni niciodată lămurite până la capăt, într-o lume cu legi dure. Pedagogie socială autoimpusă? Voință de purificare? Sfidarea juvenilă a convențiilor? Revoltă și umilință dostoevskiană într-o lume în care procesele de conștiință și dilemele morale află, de regulă, alte forme de ispășire?! Complexitatea și ambiguitatea eroului constituie un teren prielnic pentru suspiciune. Ștefan Pinte este convocat, în primele pagini ale cărții, la miliție și abilul locotenent Veza, adept al metodei psihologice de anchetă, îi dă de înțeles că a săvârșit o faptă gravă fără a-i spune despre ce este vorba. Metoda constă în a pune prezumtivul

vinovat în situația de a recunoaște, în urma unui dialog bine condus, abaterea de la lege. Procedul nu dă rezultate în cazul Ștefan Pinteș și anchetatorul oferă suspectului un timp de gândire. E timpul necesar rememorării unei istorii încurcate și a reconstituirii biografiei personajului. Deschidere cunoscută în romanul modern, folosită des și în arta cinematografică. Tehnica se complică, în cazul prozei lui Buzura, prin frecventa schimbare de planuri temporale și spațiale, ruperi de nivel și penetrația eseului în monolog. Sunt, apoi, numeroase fapte epice adiacente (mici istorii, portrete, parabole, referiri la personaje din romanele anterioare) care întăresc ideea de autenticitate a operei, lăsând cititorului impresia că e vorba nu de o pură ficțiune, ci de un număr de documente de existență strânse într-un dosar voluminos. Impresia este, la lectură, de masivitate, de adevăr, de intuiție justă a psihologiei sociale și de sensibilitate remarcabilă față de destinul unei colectivități umane. Cele mai bune pagini de pictură socială și de analiză a ceea ce critica veche numea „sufletul colectiv” sunt acelea despre noua generație de muncitori, fragmente dintr-un roman social de anvergură. Stelică Goran, Vișan, Neluțu Ufederistul, Dumitru Spân zis Linguriță, Gelu Neamțu, Droangă, Jimi Cotoiul, Radu Masculu, Mocanu, Sultan trăiesc după legile lor și, când n-au argumente, pun mâna pe cuțit sau lovesc cu pumnul. Căminul de nefamiliști e terorizat de Sultan, un șofer care suferise o traumă și ieșise din ea sălbăticit. Goran este inteligent și ironic, limbajul lui e un spectacol de aluzii fine și vorbe crude, gândirea lui este contestatară și atinge, uneori, subtilități surprinzătoare. E orfan și a crescut nu se știe unde. Circumstanțele dure nu i-au înrăit însă sufletul, e inteligent și săritor. Lucrează în afara orelor de serviciu și câștigă mulți bani pe care îi risipește apoi fără rost. Detestă pe „guriști”, „urechiușele”, „muncitorii cu gura” și se ferește de cei care lucrează la cooperativa „ochiul și timpanul”. Prietenul său, Vișan, e un Ion al Glanetașului în mediul muncitoresc postbelic. Pune gând rău fiicei unui ștab local, trece la fapte și, după ce faptele se împlinesc, povestește aventura sa în acest limbaj pitoresc: „Intrăm pe întuneric în bucătărie, mi se lasă moale în brațe, jap, pleosc, mai departe toate pânzele sus, rapid, practic, n-a trebuit să-mi spună nimic!... [...]...ca apoi să i se facă foame. Și scoate, bătrâne, niște friptură din pasărea noastră preferată și uitată, porcul, măslina, brânză, suc de ananas, îi

dăm bătaie, căci unde mai găsești astăzi asemenea păsări? Plus că de la un anume nivel înfloresc măslinii și ananașii!

Ea era numai zâmbet și soare, se lipea de mine ca marca de scrisoare, vorba cântecului, și când să trecem iarăși la interes, apare **ă**l bătrân în pijama și începe să mă ia la întrebări, ca la poliție, foc combinat, artilerie, infanterie, aviație, submarine, tot ce se poartă într-un război clasic. Firește, eu eram de vină, ea – nimic! Dar merita, arbitrul fluierase sfârșitul partidei, meciul omologat de federație, nu se mai putea face nimic. Și chiar dacă m-ar fi scos afară cu picioru-n fund, fata și porcul erau rezolvate, mai rămăsese ananasul, dar nu mi-am făcut probleme, apă se mai găsește încă și pe afară! Tata, în tinerețea lui necooperatistă, omisese să cultive ananas! mai înapoiat, Dumnezeu să-l ierte! Apoi, dă în mine cu trecutul și viitorul, ca la învățământ politic, o mai pisălogește și pe ea, după care o trimite să se culce, și cale de o oră nu mă slăbește din focuri. Niciun erou în familie, niciun sfânt, niciun revoluționar, nici mama și nici babacu' nu proveneau direct din Traian și Decebal, doar țărani fără nume și fără conștiință de clasă. Decepție totală. Era foarte nemulțumit, după câte-mi dau seama, că nu-s măcar și eu doctor docent, deși aș fi în stare să jur că am cel puțin cu o clasă mai mult ca el! în concluzie, ferm și categoric, mă sfătuiește să-i las fata în pace! Ei, dacă dă Sfântul să se baloneze puțin, atunci o să mai meditez dacă-i acord audiență! încă din prima zi de viață visez o bucătărie ca aia, curată, largă, și o bucătăreasă... Oricum, pe asta n-o mai scap!"

Acești tineri violenți, lăudăroși, mefienți față de administrație și, în genere, alergici la noțiunea de putere, sunt, în esență, buni, omenoși. Când unul dintre ei, Mocanu, are un accident, toți sar în ajutor. Chiar brutalul Sultan plânge ca un copil și dă o parte din piele pentru a repara fața arsă a prietenului său. Prozatorul nu idealizează această clasă în formare, nu apasă nici pe laturile întunecate ale ființei lor. Mintea lor este ascuțită și vorbele lor arată, s-a văzut, o mișcare rapidă a fanteziei, în cămin este un „loc pentru urlat”, dar defilările tinerilor metalurgiști iau mai ales calea sarcasmului și a ironiei. Fostul student încearcă să trăiască după aceleași legi și, până la un punct, reușește. Se împrietenește cu Goran și capătă încrederea celor trei Vasăi, țărani mai vârstnici veniți în uzină să strângă bani și să se întoarcă apoi la rosturile lor gospodărești, însă destinul lui ia o altă direcție când

întâlnește într-o zi pe Lena Filipaș, soția unui fost director. Se îndrăgostește fulgerător de ea și, după o vreme, părăsește căminul pentru a deveni chiriaș în casa adversarului său sentimental. Noul Julien Sorel are prilejul să cunoască și să judece moravurile birocrăției locale. Filipaș și-a pierdut puterea și, în afara ei, nu-și află rostul. Inginer, el nu și-a cultivat spiritul, ci ambițiile. A ajuns în fruntea unui județ și a exercitat puterea cu o brutalitate și o samavolnicie fără margini. A împins oameni la moarte și a provocat nenumărate tragedii mărunte fără să aibă conștiința culpabilității. Romanul îl prinde în momentul în care și-a pierdut funcțiile și luptă să le recapete. Și-a luat, cu forța, o nevastă mai tânără și-o păzește cu strășnicie. Frumoasa Lena este o bovarică dezamăgită. Absolventă de conservator, a vrut să facă o carieră în profesiunea ei și n-a reușit. A ajuns fără voia ei soția unui individ trivial și fără scrupule, și singura ei formă de protest este adulterul. „Sunt o ordinară – spune ea cu fervoarea unei eroine din literatura rusă din secolul al XIX-lea – n-am absolut nimic sfânt, ceea ce ating se murdărește! în fiecare zi mă adâncesc tot mai mult în murdărie, încât dacă mutrele ni s-ar transforma în funcție de faptele noastre, aş arăta ca un animal infect, inexistent încă pe pământ”. Doamna de Rênal din Râul Doamnei nu-i, într-adevăr, o sfântă, nu-i nicio păcătoasă absolută, cum se crede ea. Victimă a unui individ imbecilizat de ambiția de a avea putere, femeia nu are voința de a se elibera. Când Ștefan Pinte, îndrăgostit, îi propune să fugă împreună, ea protestează. Vocația ei este să trăiască în păcat, răzbunările ei sunt dosnice. Se învâрте într-un cerc de femei, în majoritate soții de foști și actuali diriguitori ai regiunii, și participă, dimpreună cu bărbații, la chefuri lungi și cumplite. Buzura este consecvent și la acest punct: descrie cu multe amănunte comportamentul indivizilor care exercită puterea în asemenea monstruoase petreceri. Scene de efect, manifestări barbare. Ura, violența, lipsa de caracter, sălbăticia simțurilor ies, libere, la suprafață. Femeile devin și ele cinice. Ioana Stoian, prietena Lenei și ocrotitoarea lui Ștefan Pinte, se adresează cu aceste vorbe colorate unei doamne din înalta societate a orașului: „Dar ce ai, dragă? Dacă până ieri semănai cu juna Rodică a lui Alecsandri, azi îmi pari căzută sau pierdută dintr-o pictură flamandă! întotdeauna ți-am admirat țâțele, materialiste, solide, bune de făcut reclamă nivelului nostru de trai. Ale mele, din păcate, sunt ca apele Dunării la

Calafat: în scădere, minus cinci centimetri pe zi. Nici măcar nu staționează!” Buzura are o sensibilitate specială pentru asemenea scene colective (vânători, chiolhanuri) în care relațiile dintre indivizi se manifestă pe față, nemistificate de convențiile sociale. Filipaș urăște de moarte pe fostul lui adjunct care i-a luat locul, Isaia Stănescu, și, când se îmbată, își dă drumul la gură. Înaltele doamne ale județului se tăvălesc pe jos și vorbesc mășcări, spirituala Ioana Stoianse bagă în patul tânărului Pinteș și se hotărăște cu greu să-l părăsească. Buzura descrie cu un ochi rău de realist necruțător manierele acestei categorii de parveniți, exagerând în grotesc și caricatură. Indivizii sunt văzuți sociologic și judecați din perspectiva unui radicalism moral ce vine, probabil, și din tradiția prozei ardelenne. Filipaș, Isaia Stănescu etc. sunt ambițioși și triviali într-un mod aproape neverosimil pentru că, de regulă, indivizii obsedați de putere au mai multă complexitate psihologică și au, în orice caz, tăria de a-și ascunde și ambițiile și trivialitatea. Pictura lui Buzura este dură, pățimașă în așa chip încât conturul personajelor dispare. Rămâne doar sugestia bestialității fizice și a unei lamentabile căderi morale.

Personajul care vede și narează toate aceste lucruri suferă de un complex al omului cu conștiința ultragiată. Ștefan Pinteș este, cum am zis, un revoltat, dar un revoltat care se îndoiește de sine și bâjbâie în întunericul mâniei. Critica lui este aspră; aspră, inflexibilă este și judecata de sine. A călătorit, pe când era student, în Iugoslavia și acolo a cunoscut o jurnalistă (Violeta) cu care discută despre frică și pierderea sentimentului valorilor în lumea contemporană. Episodul este adiacent în roman și, la drept vorbind, fără rost în această puternică operă de observație. Alte mici istorii sunt însă de mare efect epic. Buzura umple spațiul epic cu personaje episodice, fapte de existență, întâmplări stranie (unele scoase din mistica populară) în așa fel încât impresia la lectură este că individul se mișcă într-o lume de cauzalități obscure și îndepărtate. Gavrilă, bunicul lui Ștefan Pinteș, a fost persecutat în epoca dogmatismului și, după ce și-a pierdut pământul, are sentimentul inutilității. Vrea să-și pună capăt vieții, dar în somn îngerul îi spune că nu-i calea cea bună și atunci începe să propovăduiască în chip evanghelic adevărul printre țărani din câmpia Ardealului. E nebun sau iluminat? În Fețele tăcerii există, de asemenea, un bătrân care are viziuni și anunță apocalipsuri. În Refugii, romanul

ulterior, un sfânt retras în pustietatea muntelui face previziuni sumbre și oamenii locului, inclusiv primarul, îl consultă.

Interesul prozatorului realist pentru acest strat al mentalității colective este mare. În Absenții este o scenă de vrăjitorie țărănească, în Vocile nopții un țăran întâlnește noaptea un lup diabolic și lupul îi dă un avertisment, iar când țăranul încalcă legământul blestemul îl ajunge... Sunt foarte spectaculoase, epic vorbind, asemenea fapte care obsedează memoria colectivă. Sunt și alte elemente care se repetă în proza lui Buzura, cum se întâmplă, de altfel, în toate marile cicluri românești. Radu (Rusu) din Fețele tăcerii reapare în Vocile nopții. Istoria lui mai este o dată narată, pe scurt, și are acum și un deznodământ. Fostul activist, ocolit de țăranii din Arini pe care-i nedreptățise, umblă să le câștige bunăvoința, drept pentru care se hotărăște să strângă bani pentru ridicarea unei biserici. Moare, surprins de ape, în timp ce sapă temeinic sub casa proprie în căutare de aur. Torționarul Varlaam din Absenții este pomenit și în Orgolii, în fine, în mai toate romanele lui Buzura dăm peste tipul birocratului mărginit și crâncen care, pierzându-și puterea, cade într-o stare de senilitate comică. Bătrânul Filipaș (Vocile nopții) construiește capcane pentru șobolani și dezvoltă, într-o oralitate dezordonată, o strategie complexă pentru reprimarea localnicilor șovăielnici. O țicneală simbolică. Sunt și altfel de simboluri, mai profunde, în această lume care își caută cu fervoare, cu disperare rosturi noi, după ce le-a părăsit pe cele vechi. Unul care se repetă este acela al casei neterminate. Profesorul Matei din Absenții vorbește mereu de o casă la țară și de o retragere miraculoasă, însă soția profesorului e sceptică. Ștefan Pinteaa vrea să-și ajute părinții să reconstruiască, în Arini, casa distrusă de ape.

E pe punctul de a reuși, însă în ultima clipă intervin două obstacole (accidentul tatălui și inculparea fiului, suspectat de a fi furat banii țăranului Borș Vasâi), așa încât casa rămâne, și în acest caz, neterminată. Casa este, desigur, simbolul ordinii, statorniciei într-o lume cum este aceea descrisă în romanele lui Buzura pe care istoria a scos-o din vechile tipare.

Refugii debutează în chip senzațional: o tânără femeie se trezește într-un loc necunoscut și, după oarecare vreme, descoperă că locul necunoscut este un spital de psihiatrie. Cum și de ce a ajuns ea

printre nebuni și alcoolici trimiși la dezintoxicare? Cartea este o lungă confesiune în stilul narativ pe care îl știm din romanele anterioare: povestea unei existențe frânte și analiza (autoanaliza) acestei înfrângeri. Analiza adună și alte fapte și angajează un număr mare de destine privite cu precădere din unghi sociologic. Buzura este un realist dur, lucid, obstinat să meargă până la capăt pe firul unei idei. Întâmplările vin în narațiune din toate părțile și antrenează mai multe medii sociale. Analiza sapă mai ales în straturile sociale și morale ale vieții de azi și tinde să prindă natura noilor relații între indivizi. Și, cum relațiile ating viața interioară a individului, romanul vorbește, în fond, despre singurătate și frică, despre putere și umilință, despre revoltă și lașitate. În spatele acestor teme sunt altele, legate în chip mai direct de substanța literaturii, cum ar fi iubirea, gelozia, sentimentul eșecului intelectual, drama femeii care îmbătrânește... Buzura sociologizează, dacă putem spune astfel, aceste sentimente etern umane, le vede, cu alte vorbe, în manifestările lor obișnuite de viață și examinează modul în care mecanismul istoriei determină, de pildă, dragostea dintre doi tineri. Procedeu fusese folosit și în cărțile anterioare. De la Absenții la Refugii, temele se repetă, ca și protagoniștii. Buzura are predilecție pentru conștiințele acute, traumatizate, lucide până la disperare. Ele primesc și judecă realul din unghiul junei subiectivități ultragiante, incapabile să accepte compromisul, între doctorul Bogdan din Absenții, Carol Măgureanu din Fețele tăcerii, Cristian din Orgolii, naratorul din Vocile nopții și Ioana Olaru din Refugii există o afinitate de psihologie și o similitudine de destin. Toate personajele își asumă, în sens sartrian, lumea în care trăiesc și, dacă nu pot împiedica degradarea umanului, au cel puțin orgoliul să n-o accepte în planul conștiinței.

E o natură umană pe care Buzura a reușit s-o impună în romanul românesc de azi prin prozele lui masive, scormonitoare și justițiare, în Refugii, romancierul aduce pentru prima oară în prim plan femeie, iritat, probabil, de obiecția făcută de critica literară cum că nu a reușit în cărțile de până acum să construiască un portret verosimil al feminității. Confesiunea Ioanei Olaru, tânăra ce se trezește deodată într-un spital psihiatric, acoperă tot spațiul cărții și, în funcție de ea, se definesc și celelalte destine. Cronologia romanului urmează, la suprafață, cronologia revenirii ei la starea de luciditate. Ritmul

narațiunii e ritmul acestei recuperări anevoioase, învălmășite, cu inevitabile întoarceri în timp, repetiții, obsesii... Romanul se constituie, astfel, dintr-un șir de monologuri interioare, întretăiate de alt șir de monologuri sub forma unor scrisori (confesiunea lui Iustin) și de notații directe: mici scene din viața obscură a clinicii. Iese la urmă o carte serioasă, cu multe pagini puternice, comparabilă ca valoare cu Vocile nopții. Impresia generală e de profunditate și adevăr. Narațiunea înaintează greu ca un tren de marfă ce cară un număr enorm de vagoane. Greu, dar merge, șovăie, pufăie, se încordează, nimic nu-l împiedică să ajungă la țintă. Buzura este un scriitor cu pasiune pentru ideologie și sociologie. Privirea lui e gravă și judecata lui e aspră. Fraza nu are fluentă, pagina e cenușie, însă orice rând respiră buna-credință, capacitatea de speculație și hotărârea neclintită de a ajunge la esență.

Romanul își stăpânește în cele din urmă tema și se impune. Cele mai bune pagini, sub raport artistic, sunt acelea despre lumea satului de azi. Sunt și altele (notațiile despre viața de spital sau despre moravurile tehnocrației de provincie), însă, la lectură, se impun întâi prin autenticitatea lor însemnările despre mărunta lume și complicata istorie din Măgura, o localitate izolată în munții din nord. Aici ajunge unul din eroii cărții, profesorul Iustin Olaru, soțul nestatornic al statornicei și serioasei Ioana Olaru, pacienta doctorului Vlad Cosma. Aceasta, re trăindu-și mental viața, aduce în valuri întâmplări din existența ei fără noroc. Cititorul trebuie să pună singur ordine în agresiva dezordine a realului și să dea o semnificație imaginilor obscure care asaltează conștiința unei femei traumatizate. Ioana Olaru este traducătoare de limba engleză într-o întreprindere din orașul Râul Doamnei și, în momentul în care începe romanul, ea a atins punctul de jos al unei crize teribile de singurătate și teamă. Victimă a unei agresiuni deocamdată nedeslușite, femeia vrea să moară și prima ei reacție e refuzul de a se confesa. Buzura aduce în descrierea acestui caz o competență de specialist – totuși trebuie spus că el nu abuzează de cunoștințele sale și nu transcrie dosarul unei nevroze. Boala este văzută ca un simptom social și, în anormalitatea individului, se caută semnele, modelele normalității (memorabil este personajul M.N.S., nebunul care vrea să reformeze lumea; el are simțul catastrofei și trăiește un acut sentiment al urgenței). De altfel, Ioana Olaru nu

reprezintă propriu-zis un caz clinic. Ea își revine repede în fire și, nevoind să comunice în afară, vorbește până la exasperare cu sine însăși. Romanul notează aceste infinite introspecții și, din cumulara lor, înțelegem adevărata dimensiune a dramei. Ioana fusese căsătorită cu un coleg, Iustin, spirit vioi și suflet moale. Repartizat într-un sat îndepărtat, se apucă de băut și cedează treptat unei frumuseți locale, Codruța, fiica preotului. E, în același timp, gelos, suspectează pe casta Ioana, are crize de disperare, fuge de la o femeie la alta.

Scrisorile lui alcătuiesc un extraordinar jurnal: jurnalul unei progresive abrutizări și al unui inevitabil eșec. Jurnalul cuprinde și numeroase întâmplări de viață. Măgura este o mică așezare în care tradiția și istoria recentă se amestecă și se îngăduie în chip pitoresc. Socoliuc, primarul, bea cu părintele Giurcea și cu milițianul Oituz și e obsedat de un urs uriaș. Preoteasa Silvia e bovarică și încurajează multe ispite, însă bărbații sunt temători și femeile răzbunătoare. Un predicator sectant, Benedict, face minuni dubioase și primarul vrea să-l amendeze. O profesoară, Claudia Roman, e trufașă, nu vrea să participe la petrecerile din casa popii și din această pricină este antipatizată și bârfită. Profesoara, într-o stare avansată de alienare, se sinucide, spre stupoarea autorităților și a colegilor. Socoliuc, care o dorea în ascuns, plânge ca un bezmetic. Un alt profesor, Aristide Dobrotă, provenit din vechea aristocrație a Moldovei, se jeluiește și bea amarnic, vrea să fugă, apoi se însoară cu o țărancă și, după noi crize de disperare, se liniștește. Mai recalcitrant se arată Iustin, cel care transmite aceste observații sarcastice. El este suspicios și nehotărât, flustratic, fără personalitate. Incertitudinea lui provoacă prin ricoșeu un rând de eșecuri, cel mai grav fiind acela al Ioanei Olaru, soția rămasă la oraș. Părăsită, amenințată mereu de violentul și nestatornicul soț, aceasta caută ocrotirea unei femei cu mai multă experiență, doctorița Victoria Oprea, însă existența e mult prea complicată, dramele răsar de peste tot, doctorița intră ea însăși într-o încurcătură teribilă în care antrenează și pe fragila Ioana. Primind acest nou flux de întâmplări, unghiul romanului se deschide spre altă realitate socială. Doctorița Oprea are un prieten, inginerul Helgomar, tip justițiar, inflexibil, din familia morală a doctorului Bogdan din Absenții. Acesta lucrează într-o mină și intră în conflict cu directorul Cristescu, mic satrap local. Buzura împinge descrierea în această

direcție și, în modul lui epic, aduce alte exemple de confruntare dură între adevăr și mistificare în plan ideologic și moral. Helgo, cum îi spun prietenii, este un maniac al justiției, se bate pentru adevăr și dispare, după un șir de peripeții, în condiții misterioase. Nu-i un personaj artisticește memorabil și este de bănuț că autorul va reveni asupra lui în volumele următoare, în genere, paginile care înfățișează aceste aspecte mi s-au părut nesigure și mai puțin convingătoare (literar) decât alte spații ale romanului. În centrul romanului de față nu este însă Helgo, spirit cu vocația martirajului, ci destinul unei femei tinere care eșuează în plan sentimental și încearcă să-și înțeleagă, după alte experiențe severe, propria condiție. Umilită de un bărbat slab, ea este împinsă de diabolicul Rafiroiu, directorul întreprinderii în care lucrează („doctor docent în haos”), spre un bărbat matur și puternic, Anton Crișan, un tehnocrat cu ambiții ministeriale. Legătura cu el implică o umilință și mai mare. Traducătoarea devine o jucărie în mâna șefilor locali. Femeia caută un refugiu (iubirea pentru arhitectul Sabin), însă refugiul nu-i deloc sigur. Arhitectul e un spectator fără vitalitate și are el însuși nevoie de protecție. Aventura se încheie rău și, la sfârșitul romanului, ni se oferă o parabolă: în cabinetul doctorului Vlad Cosma, pacienta Ioana Olaru încearcă să înțeleagă sensul unui tablou celebru: Parabola orbilor de Bruegel.

Parabola pare a spune ceva despre propria-i existență: o cădere în lanț, o cauzalitate obscură, o tragedie teribilă într-un grotesc absout. Ultimele cuvinte ale Ioanei Olaru indică o voință de eliberare din coșmarul singurătății și al fricii: „Trebuie să mă eliberez cumva; nu-ți poți contempla la nesfârșit înfrângerile, mizeria, umilința”... Va reuși? Final deschis, începutul, probabil, al romanului ulterior. În linia literaturii sale, Augustin Buzura a scris o carte dură și de multe ori profundă pe tema relației dintre individ și mecanismele obscure ale istoriei.

Fănuș Neagu

Față de o parte a prozei noastre amenințate de golirea arterelor ei de sânge epic, literatura lui Fănuș Neagu (n. 1932) vitală, dominată de fapte și cu toate simțurile la pândă – reprezintă corectivul necesar, revanșa pilduitoare. Ea ne dă o imagine a vitalității individului și sugerează freamătul existenței comune, când alții, trăgând totul în recipientele unei eseistici inteligente, dar incoloră, oferă doar

schemele ei generale și inerte. Nu știm cât poate să atârne acest fapt în balanța altor critici. Pentru noi, el e semnul unui instinct artistic superior, pentru că proza fără epic și poezia fără lirism sunt niște formule goale. Fănuș Neagu scrie o proză a faptelor, cultivă elementul senzațional și nu se teme de greaua învinuire de a înfățișa viața unor destine elementare. E, deci, în linia unei tradiții pe care unii o socotesc, azi, compromisă prin lipsa de idei. Însă, cum am spus și în alt loc, spiritualitatea nu e a obiectului observat, ci a scriitorului. Peste faptele cele mai moderne și mai înalt spirituale, ca dramele unui filosof de profesie, poate să cadă gândirea cea mai conservatoare și mai lipsită de inteligență creatoare, în timp ce un prozator ce observă gesturile tipice ale unui individ fără vocație metafizică deduce din ele o idee mai generală despre condiția omenească, poate să fie, adică, mai aproape de lumea spiritului și de filosofie decât cel dinainte.

Spunem aceasta întrucât sunt mulți care cred, ca altă dată despre Sadoveanu, că Fănuș Neagu are talent, dar n-are concepție estetică, e un excelent narator, dar literatura lui nu trece peste un anumit prag de spiritualitate. Spiritualitatea trebuie s-o căutăm însă în straturile și substraturile cărții, în puterea ei de a da sentimentul vieții universale. Cine spune că Holban e mai profund în cărțile lui despre intelectuali decât Sadoveanu, iar Rebreanu mai puțin filosof, ca artist, decât Hortensia Papadat-Bengescu gândește superficial, pentru că, încă o dată, ceea ce intră în discuție e adevărul operei, puterea ei de a lumina abisurile existenței umane.

Adevărul psihologic e altceva decât adevărul dedus pe calea speculației și, fără să excludă pe cel din urmă, forța spirituală a unei opere se judecă mai ales după primul. Pe scurt, spiritualitatea fără talentul de a citi în oglinzile vieții interioare e un nonsens în artă, iar acolo unde există un mare talent e cu neputință să nu fie, într-un fel caracteristic, și o spiritualitate ascunsă în zidurile operei.

Alt fapt paradoxal este confuzia ce se menține în jurul speciilor literare. Critica literară exaltă o dată schița, altă dată romanul, ca și când s-ar putea concepe o ierarhie a genurilor. Cu zece ani în urmă se cultiva genul scurt, astăzi se face elogiul nediferențiat al romanului, cu sentimentul că cine n-a scris măcar un roman nu poate fi un prozator serios, îndată ce un nuvelist trece la roman, opera lui dinainte intră în umbră, indiferent de calitatea ei estetică.

Nu e nicio justificare pentru aceste discriminări, totuși mulți pun romanul, bun sau rău, înaintea nuvelei, și poemul, totdeauna, înaintea sonetului. Istoria unei literaturi mari reține, cu toate acestea, numele unui autor ce a scris un unic sonet și ignoră atâtea dovezi de fidelitate față de poemul cosmogonic.

Evoluția spre roman e un fenomen indiscutabil pozitiv într-o literatură și, fiind vorba de literatura noastră, nu e un secret că numărul romancierilor cu adevărat serioși e încă restrâns. Apar multe cărți voluminoase, dar prea puține romane: opere de sinteză epică, de analiză și construcție superioară. A stimula interesul pentru ele e, se înțelege, o necesitate. A face însă aceasta în detrimentul nuvelisticii, de pildă, e o prejudecată pe care numai culturile neconsolidate, cu teama de a nu fi sincronice, o cultivă.

Succesul romanului îngerul a strigat a împiedicat să se mai vorbească de nuvelistica superioară a lui Fănuș Neagu. O culegere selectivă – Cantonul părăsit (1964) – a trecut aproape neobservată, deși critica avea acum prilejul să urmărească de la un punct estetic mai înalt evoluția unui prozator talentat. Dincolo de nisipuri, Acasă sunt, nu e nicio îndoială, nuvele antologice, fixând două planuri între care talentul excepțional al lui Fănuș Neagu oscilează în chip deliberat. Cea dintâi e o narațiune aproape fantastică, povestea, pe scurt, a unui miraj într-un cadru de viață debordantă. Cea de a doua e o proză de observație exactă, inconformistă, cu un sentiment mai înalt al tragicului, între aceste formule evoluează prozatorul – prea terorizat de real pentru a deveni un fantastic pur și cu un simț prea puternic al fabulosului, miticului pentru a fi un prozator rece și indiferent. A judeca, de aceea, narațiunile sale ca niște basme moderne nu e de recomandat, a ignora, în analiză, partea lor de mister, aburul fantastic în care sunt învăluite conflictele cele mai dure arată, tot așa, o lipsă de intuiție exactă a obiectului.

S-a spus apoi despre prozator că este un colorist și un poet al senzaționalului, în nuvelele mai noi (Vară buimacă, 1967) Fănuș Neagu e, mai ales, un observator al conflictelor sociale. Nuvela „Acasă” este elocventă în acest sens. Nimic senzațional nu se petrece aici, povestirea arată stăpânire și o voință programatică de „ariditate”. O bătrână se întoarce, însoțită de un nepot, în satul de unde fusese alungată. Ea are sentimentul morții apropiate și vrea să-și afle sfârșitul

în casa unde născuse nouă copii și-i murise bărbatul. Dar casa e transformată, acum, într-o instituție publică, și primarul Pavel Odangiu e intolerant: „Am venit să mor, Pavele. Tu ești primarul, du-te și lasă-mă cu Eremia, vreau să mor în odaia mea. Ăla e scaunul meu, l-am învelit cu material de la Brăila. Cumpăra un turc să-și facă fes și-am luat și eu patru coti. Era înflorat.

— Ce-mi pasă mie de poveștile voastre?! Aici e Sfatul Popular, discutăm treburile comunei.

— Trebuie să mă lași, ceru bătrâna. Un sfert de ceas, și gata. În odaia asta, tu știi bine, am născut nouă copii. Unde-i lada aia de fier era patul. Acolo au zăcut și mi s-au stins patru băieți. Tot acolo mi-a murit și omu'. Îți împrumuta plugul, primăvara.

— Ascultă, strigă Odangiu la Eremia, scoate-o de-aici!

— Nu, zise bătrâna, nu mai e timp”.

Bătrâna moare, cum promisese, și primarul lovește cu pumnii pe nepot, vinovat – nu se știe de ce de această întâmplare. Sunt și alte detalii ce sugerează o dramă umană mai generală. Șotia șefului de gară se plânge că și-a irosit tinerețea prin satele obscure ale Bărăganului, un șofer infirm și mitoman povestește cu cinism cum îngrașă anual patru-cinci porci cu mâncarea de la pomana morților pe care îi cară cu camionul gospodăriei colective. El refuză să intre în sat cu cei doi pasageri primejdioși: bătrâna și nepotul, „dușmanii de clasă”, îndepărtați din vechile lor gospodării. Prozatorul nu dă alte amănunte asupra conflictului de care, se vede bine, e obsedat. Faptele dau un sentiment de existență tragică în ordine socială, speculat într-un sens mai înalt omenesc. O bătrână țărăncă ce vine să moară în satul de unde plecase fără voia ei spune mai mult despre drama unei categorii de oameni decât 100 de nedreptăți înfățișate, cu mânie, într-o narațiune sociologică amplă.

Senzațională, în înțelesul bun al cuvântului, e Luna, ca o limbă de câine, povestea – relatată cinematografic – a unor copii devorați de niște câini înfometați. Sugestia demenței colective e remarcabilă. Aceeași ambiguitate e reluată, mai documentat, în „Doi saci de poștă”, în acel stil de realism atroce și fabulos discret, propriu lui Fănuș Neagu. Narațiunea pare mai degrabă o parabolă – a înstrăinării, a întoarcerii la existența primară? – dar orice încercare de a interpreta în acest chip datele povestirii e contrazisă de insistența realistă a

autorului. Jucu, Maud, Ezaru; isterizate de dragoste, trăiesc în mijlocul unei naturi fabuloase. Într-un lan de grâu apar într-o noapte opt fete goale, doi băieți ies din pădure și dispar fără urmă, ierburile sunt în febră, o senzualitate ciudată cuprinde totul în aceste locuri între ape, unde trăiesc, departe de civilizație, niște indivizi neobișnuiți, pândiți de primejdia necunoscutului. Iubire, moarte, timp, natura misterioasă, prolifică, sunt motivele acestor povestiri moderne, în care fantasticul e privit totdeauna cu un ochi necruțător de realist și, invers, observația morală e neîncetat împinsă spre fabulos și senzațional. Uneori aceste planuri nu se întrepătrund decât, aparent, la suprafața narațiunii. Vară buimacă, de pildă, dezvoltă metoda dialogurilor paralele ca într-o veritabilă piesă absurdă. Baba Ardea, George, Minai Droc gândesc fiecare la altceva și replica unui personaj se izbește de zidul de neînțelegere al celuilalt. Bătrâna se gândește la moarte, George, copilul, la puterile miraculoase ale bătrânei, Mihai Droc la drama pe care o trăiește. E, zice prozatorul undeva, o „împărțire a timpului”, o, adică, imposibilitate de a comunica într-o lume în care fabulosul și tragicul au devenit cei doi poli ai existenței: „Înainte de-a se crăpa de ziuă, eu plec s-aduc caii grâului. Pe sub pogoanele unde trec caii grâului, spicul se umflă cât coada vulpii. Plec și vin cu ei pe sub pământ, și ei or să necheze sălbatic. Caii grâului, George, au trup de grâu, picioare de grâu, cap de grâu. Tu singur o să-i auzi. „Di, caii grâului!” o să strig eu, și o să fiu într-o căruță cu roți de floarea-soarelui, spițe din cotołani de porumb, coșul – din viță-de-vie împletită, și faraoancele – patru creste de pepene. Să mă aștepți și să viu. Tat-tu și mă-ta or să spună că am murit, dar numai tu o să știi unde m-am dus. – închide ochii, zise George, vreau să mă joc nițel cu fulgerele pe care le am în palmă și o să te frig”.

Fănuș Neagu se arată a fi și un bun cazuist moral în larba vânăta, sugestia unei ratări mediocre, fără sentimentul, purificator, al tragicului. Aici și în celelalte fragmente epice se vede capacitatea de expresie a prozatorului, forța de seducție a limbajului său, de care au vorbit și alți comentatori. Dar trebuie făcută o precizare. Nu e vorba numai de faptul că Fănuș Neagu scrie, cum se spune, bine, adică frumos, cu o frază muzicală și colorată, prozatorul realizează mai mult decât atât: el creează un limbaj al lui, aproape misterios, fără de care conflictele narațiunii nu se pot înțelege. Dacă traducem faptele într-un

limbaj comun de analiză, farmecul dispare, înțelesurile narațiunii se întunecă. Proza a devenit, într-un cuvânt, prizoniera limbajului ei inefabil. „Îngerul a strigat” (1968) este o narațiune încântătoare, remarcabilă prin puterea de a fixa destinul unei lumi ce trăiește o dislocare din tiparele ancestrale, foarte aproape, în cartea lui Fănuș Neagu, de mituri. Este, înainte de orice, povestea unor „strămutați”, duși încolo și înapoi de apele evenimentelor. Războiul desăvârșește ceea ce factori sociali mai modești începuseră, iar evenimentele ulterioare vor arunca acești indivizi, fuciar inconformiști, în vârtejuri și mai mari. Reținem, în acest caz, un prim merit al romanului, acela de a prezenta drama unei colectivități, și trebuie spus că despre ea Fănuș Neagu dă judecăți profunde și curajoase. Dar Îngerul a strigat e mai mult decât o bună pictură socială: e o încercare de a pune în simboluri tragedia unei lumi ce trăiește în marginile unei primitivități fabuloase.

Toți cei care au scris despre carte au remarcat filiațiile ei cu literatura muntenească, citând un număr apreciabil de prozatori, de la Caragiale la C. Sandu-Aldea, spre disperarea și, probabil, iritarea autorului, într-un loc (în carte) el însuși amintește de Panait Istrati, iar în altă parte (într-un interviu), privind în urmă și socotind progresul realizat de literatura sa, vorbește de o viziune nouă asupra lumii dunărene. Nu e, firește, numai o viziune inedită sau nu aceasta cade, mai întâi, sub ochi. Cu adevărat superior în proza lui Fănuș Neagu e simțul extraordinar al concretului, capacitatea, altfel spus, de a da iluzia vieții și de a crea destine memorabile prin înregistrarea exactă și rapidă a gesturilor tipice. Mai este încă ceva: însușirea de a concentra într-o povestire o psihologie și, cum și autorul și personajele sale au o mare plăcere de a nara, pe pânza romanului se fixează mai multe rânduri de figuri pitorești, unele de neuitat.

Aceasta e, în fond, formula cărții: o adițiune de episoade, decpovești, puse sub semnul unui simbol tragic. Fiecare personaj dincângerul a strigat are o poveste a lui și pe aceasta o spune prozatorul sau alt personaj, întrerupând, dacă e cazul, o altă poveste, pentru ca, odată paranteza închisă, totul să reentre în albia narațiunii inițiale. Cartea e străbătută de asemenea părții ce se interferează, se unesc și se despart la tot pasul, spre încântarea cititorului însetat de epic. Personajele devin, în proza lui Fănuș Neagu, și actori și spectatori. Vasile Predescu își spune povestea lui, dar nu termină bine ce are de

zis pentru a face loc altei întâmplări, nu mai puțin senzațională decât prima, având, acum, ca erou pe colonelul Grigorescu. Che Andrei are în roman rolul de a nara întâmplări neobișnuite și de a medita, sceptic, la ele. A fantaza a devenit un mod de existență. De spunem însă numai atât, nedreptățim, indiscutabil, proza lui Fănuș Neagu, foarte modernă prin limbajul, ritmul iute și acuitatea senzațiilor. Ea își depășește formula și altfel, prin proiecția faptului în mit, prin trecerea, fără protocol, dincolo de liziera verosimilului. Nae Caramet, strămutat din Plătărești în Dobrogea, vede într-o noapte cum ies la suprafața apei corăbii cu morți ce aruncă la mal lucruri scumpe pentru a ispiti pe localnici. Pe Pavel Berechet îl strigă noaptea peștii, iar Gică Dună are noroc în viață pentru că a sărutat o mână de mort. Procedeu e acela al lui Galaction din în pădurea Cotoșmani și Moara lui Călifar, însă ce e acolo fantezie și superstiție e, aici, un mod de a privi Universul, un chip de inserție a fabulosului în viața de toate zilele. Chiar și pe aceste câmpii imagine, narațiunea își păstrează ritmul și tonul, și acest fapt e remarcabil, deoarece șterge orice urmă de artificiu.

Sunt, apoi, în înșelul a strigat, felurite datini păgâne, prezentate în modul dinainte, fără ostentația prozatorilor etnografi. Prinderea și aducerea porcilor din baltă se desfășoară, de pildă, după un ritual. Ca să nu intre boala în casă, țărani ard o cruce, de Bobotează și de Paști oamenii își iartă unii altora păcatele. Ca să oprească valurile de nisip, Nae Caramet invocă pe Satan, cu aceste vorbe de groază: „Satan, împăratule negru [...]; fii stăpânul lor, după cum ești stăpânul meu. Plătește-le cu avere și te vor sluji pe pământ. Dă-le avere și ei își vor spăla picioarele, în fiecare seară, într-un ligean cu gândaci”. E, firește, multă ironie în aceste propoziții spuse pentru a înfricoșa sufletele slabe de felul lui Magaie, dar e și o mare plăcere pentru formulele oraculare. Mitul răzbate de la un punct, în cartea lui Fănuș Neagu, în altfel de tărâmură, unde gesturile acestor indivizi năzdrăvani, violenți și sarcastici, lasă umbre tragice. Romanul se deschide și se închide cu moartea tatălui și a fiului, înșelul negru, prevestitor, strigă de trei ori și în două rânduri el anunță un sfârșit, înțelegem și din detalii că înșelul a strigat ascunde, dincolo de perdelele de fum ale legendei, o veritabilă tragedie omenească, și aceasta e pieirea lumii fabuloase de dinainte, atinsă de vraja unui blestem. Fatalitatea ia, în cazul țărănilor din Plătărești, chipul, mai întâi al șiretului Doancă, administratorul

prințului Șuțu (Buric). Acesta, pentru a construi un aeroport, deposează de pământ 13 familii și le expediază dincolo de Dunăre, în Dobrogea, într-un fel de pământ al făgăduinței.

Oamenii fac planuri, mirajul pământului îi stăpânește, orice încercare de a le trezi neîncrederea e inutilă. Cel dintâi atins de aripa îngerului negru – spre a vorbi în limbajul cărții – e Nicolae Mohreanu, iar ultimul, fiul lui, Ion. Ca și tatăl său, el moare dintr-o eroare, încheind, astfel, ciclul fatalității oarbe. Sunt și alte semne ce dau impresia, la lectură, de proză inițiativă în genul misterioasei Crengi de aur a lui Sadoveanu. Cum nu avem însușiri și, până acum, nici plăcerea de a face simbolologie, ne limităm a semnala preferința lui Fănuș Neagu pentru simetrii și numere cu valori (cine poate ști?) divinatorii. Îngerul strigă de trei ori în cartea lui, iar hoții ce își încearcă norocul, debobotează, sunt în număr de 33; evenimentele ce zguduie, la început, lumea bălților, sunt tot așa, trei („în primăvara aia, trei evenimente mai de seamă s-au petrecut în câmpia Brăilei! ...”); oamenii lui lulea Fălcosu săvârșesc trei spargerii, familiile strămutaților nu depășesc numărul, s-a văzut, de 13, iar de scădem pe Nicolae Mohreanu, mort chiar la începutul acestei migrațiuni, numărul țăranilor în drum spre pământurile Dobrogei rămâne 39. Ion Mohreanu moare, în fine, la vârsta de 30 de ani etc. Ne amuzăm, firește, și autorul și noi, de aceste coincidențe, fără a crede că e la mijloc o mistică a cifrei trei.

Terenul tare al cărții e altul și principiul ce îl domină e, nici vorbă, profund laic. Fănuș Neagu e un spirit pătrunzător, dintr-o biografie banală el creează un destin. Calitate foarte rară, numai prozatorii cu adevărat excepționali citesc în palma unui individ comun linia unui destin ce iese din serie, în îngerul a strigat e, mai întâi, Che Andrei, personajul notabil al cărții. Omul cu bentiță neagră trasă peste scorbură goală a ochiului e un individ cu imaginația fierbinte, sceptic, totodată, și șiret cu înțelepciune. El e un tip nastratinesc (formula s-a mai folosit), cu o judecată sănătoasă, căci, zice el, „omu’ e dator să fie om, iar boul să aibă coarne”. Altă convingere a lui e că nimeni nu învață din experiența altora și că soarta rea a individului e de a lua totul de la capăt, în limbajul lui aforistic, această înțelepciune bătrânească e tradusă în chipul ce urmează: „Fiecare nătărău, domnule, vrea să-l răstignească el, cu mâinile lui, pe Iisus Cristos, ca să se convingă că

Isus a trecut prin lume cu adevărat". Să mai transcriem și această remarcă, bună de pus sub ochii firilor sentimentale: „Că-n primul an de-nsurătoare, omu' n-are pereche de tâmpit pe lume". Spirit malign, Che Andrei ia totul în râs și, cum spune despre el alt personaj, „în viața lui n-a zis o vorbă de bine despre cineva". Darul lui este: a trăi cântind și „a vedea viața cum e". Un om lucid, cu scaun la cap, într-o lume năzdrăvană ce vede corăbii cu morți ieșiți din adâncurile apei și oameni de lemn plutind pe valuri. Dar Che Andrei nu rămâne totdeauna așa: fantezia lui trece frontiera de care vorbeam, și, dintr-un sceptic inteligent, el devine un născocitor productiv. Povestea corăbiilor cu morți la cârmă o relatează chiar el, într-o clipă în care imaginația o ia înaintea rațiunii. Tânăr, fusese prizonier în Anatolia și acolo ștersese de praf în fiecare zi 2 123 de căpățâni, la un muzeu.

Când castelul prințului Șuțu e devastat, Che Andrei se urcă pe un divan cu roțile și pune pe administratorul Doancă și câteva slujnice să-l tragă. Intenția lui e de a se căpătui, dar, spre a-și respecta destinul de înțelept rătăcitor și sărac, rămâne o haimana bătrână, simpatcă și clevetitoare. Bea, se înțelege, haiducește și manifestă, uneori, gusturi exotice, cum ar fi acela de a culege via cu țigănci tinere. Che Andrei este, cu un cuvânt, oglinda acestei lumi cuprinse de o febră ciudată, dar când această oglindă se întoarce spre sine, lucrurile apar, atunci, deformată și fantastice.

Reținem, apoi, din această scriere ce nu are propriu-zis un personaj central (personajul ce domină cartea e lumea din câmpia Brăilei, cu reliefurile și spiritualitatea ei inimitabile), figura lui Gică Dună, un veritabil Mitică de câmpie. El ține două neveste și, după o oarecare vreme, aduce în casă și pe a treia, păstorind în chip justițiar peste toate: „Eu, vere Ionică, legal sunt însurat numa cu Anica, Maria a fost lucrătoare cu ziua în grădina mea de zarzavat, că am grădină la fel de întinsă ca 3 artilerie Franța, ne-am iubit și am adus-o în casă. Drept, nu? La început, Anica, rău, că pleacă, că-și face seama, ocăra, înjura. Burta pe dușumele și dă-i bătaie. Și dă-i și ăleilalte. Greșea una, le băteam pe-amândouă. Egal. Anicuța a prins de veste că dacă dau în una, dau și în ailaltă. Și-a început să strice, să fărâme, să ologească o vită, totu' ca să le iau de păr. Vezi, socotea ea, îndur eu, dar mă răcoresc din partea care mă arde, că Gică pune toroipanul și pe Maria. Pân-am prins fasoanele. Acum nu mai e niciun fel de răcă. S-a liniștit treaba. Ei,

da' nu mai vin odată?" Ion Mohreanu e mai palid, esteticeste, rolul lui în roman fiind mai ales acela de a înfățișa pe alții. De destinul lui prozatorul leagă, totuși, oarecare semnificație, căci îl întâlnim în toate momentele cheie ale evocării. El e acela ce ascultă strigările îngerului, iar la cea de a treia, spre a-și împlini soarta, moare vestind nașterea. Capitolul ce narează strigarea din urmă e de un realism atroce, cu o precizie în detalii și o artă a sugestiei ce depășesc tot ce s-a scris la noi pe această temă. Confesiunea e, aici, fragmentată și bănuim că prozatorul nu spune tot ce știe, lăsând cititorul să reconstituie, singur, din mozaicul amănuntelor, dramele altor strămutați. Ion Mohreanu trece și... prin acest (al treilea!) cerc al suferinței și moare împușcat, pe nedrept, sub suspiciunea de trădare. Cercul destinului se închide, astfel, peste o lume a patimii și violenței, a fanteziei și suferinței. Narațiunea Frumozii nebuni ai marilor orașe (1976), scrisă în stilul plin de cruzime și suavitate al Crailor de Curtea Veche, a avut de la început admiratori și detractori deopotrivă de înverșunați. Cei care o contestă văd în ea o apologie a viciului, o risipă inutilă de talent în descrierea unor fapte care jignesc simțul nostru moral, cum ar fi beția și parazitismul. Exemplul lui Dostoievski sau Mateiu Caragiale, observatori și, într-o oarecare măsură, poeți ai naturilor degradate, nu tulbură pe cei care judecă o proză, în fond, fantastică, aburoasă, după criteriile romanului de observație realistă. Admiratorii prețuiesc în schimb poezia limbajului, simțul metaforic, puterea lui Fănuș Neagu de a sugera o atmosferă în care sublimul trăiește laolaltă cu trivialul. Concluzia ce se poate trage văzând această oscilare a opiniilor critice este că o narațiune trebuie judecată prin ceea ce este, nu prin ceea ce am voi noi să fie. Privită din unghiul romanului balzacian, proza lui Poe sau Hoffmann reprezintă o colecție de absurdități. Prozatori moderni ca Georges Bataille sau Céline, raportați la schema romanului clasic, pot părea spiritelor pioase niște autori pornografi. Ei sunt însă observatori inclemenți ai individului sub limita normalității. Dostoievski studiază condiția omului în zona patologicului și literatura lui este, într-un anumit sens, mai morală și mai virilă decât literatura care evită sistematic formele insalubre ale vieții.

Păcatul, dezonoarea sunt oglinzile impure ale omenescului. Confruntat cu aceste zone joase ale existenței, individul se dizolvă sau se întărește ca oțelurile fine prin contactul cu o substanță ostilă.

Romanul lui Fănuș Neagu nu este atât de complicat și nu trebuie o desfășurare prea mare de argumente pentru a dovedi că el trebuie privit ca o proză de atmosferă fantastică (Al. Piru îl numește în chip just în *Ramuri „un poem matein”*), cu o limbă și o putere de invenție formală excepționale. Stilul înflorat, ingenios metaforic din *Cronici carnavalești* trece într-o narațiune de 200 de pagini care, în multe privințe, seamănă cu un colaj de desene suprarealiste. O femeie tânără înaltă deasupra casei cinci zmeie pe care a desenat o icoană, un cal-de-mare, un cap de zimbru, un șoarece stând în fața aparatului de fotografiat și propriul chip din profil; un fotbalist prinde o capră și sugă cu lăcomie din ugerul ei strigând, biblic, „mamă, eu sunt iedul tău”; o bătrână împletește niște săculețe și strânge în ele furnici, pe care apoi le vinde unui cântăreț gelos; cântărețul trage cu pușca într-o cruce pentru că „ea a vegheat destrăbălarea”; în altă împrejurare el se iubește cu o fată pe acoperișul unei colibe între șirurile de pește pus la uscat; în plină criză erotică înfinge brațul unei cruci în tortul pregătit pentru sărbătorirea adversarului său și dă drumul furnicilor în purcelul fript; femeia culpabilă intră cu picioarele în tort, și cântărețul, într-o criză acum de umilință creștinească, plânge și adună cu limba bucățelele de tort de pe vârful pantofilor etc.

Astfel de schițe poetice absurde sunt rodul unei fantezii care cu un ochi privește necruțător obiectul, iar cu altul îl răstoarnă și-l deformează. Faptele pornesc dintr-un plan al realității și deodată o imagine le scoate din evoluția lor normală și, părăsind orice determinare, coerentă realistă, intră într-o zonă a oniricului.

Procedul este frecvent în proza modernă, în romanul sud-american de pildă, unde asemenea deplasări imprevizibile de perspectivă sunt frecvente. La Fănuș Neagu instrumentul care tulbură simetriile realului este imaginea rară, incisivă, crescută ca un dinte amenințător în mijlocul unei fraze normal prozaice. Posibilitățile autorului în acest domeniu sunt practic nelimitate, în mâna lui orice devine simbol, lucrurile cele mai îndepărtate se unesc într-o metaforă nouă, dezechilibrantă. Luna poate fi comparată cu o foaie de varză, cu urechea lui Van Gogh sau cu o dropie încărcată cu ouă. Poezia începe printr-o contestare a poeziei, lirismul într-o epică de acest tip este expresia unei subiectivități agresive. Prozatorul se înscrie, din acest punct de vedere, într-o tradiție de pamfletari lirici, sublimi în negație,

cârtitori, „spurcați” în exprimarea poeziei vieții.

Arghezi a creat prin publicistica sa un stil care a făcut școală. Tehnica lui este îngroșarea până la absurd a caricaturii, persistența în enormitate, un realism, pe scurt, metodic pus în slujba unei fantezii negre. Sub această latură formală, epica lui Fănuș Neagu este mai apropiată de stilul din Tablete din țara de Kutty decât de stilul baroc, înghețat, din Craii de Curtea Veche, modelul mărturisit al Frumosiilor nebuni ai marilor orașe, îl desparte totuși de Arghezi gustul pentru oralitate, gesticulația liberă, muntenească. Personajele sale vorbesc mult și au darul limbajului oracular. Ca și Craii lui Mateiu Caragiale, ele se întâmpină ceremonios (o solemnitate a batjocurii), heliadesc: „Sărutare, lemne triste ce galben-verde-nnegriți” sau „sănătate și sânge rău în coada capitalismului”. Strigătul lor de luptă este „Evohe”, modul lor de adresare este injuria colorată. Naratorul și personajele arată aceeași imaginație delirantă („ești foarte frumoasă. Sunt convins că te hrănești cu îngeri și cu parașute”) și un spirit de o inteligență rea, prolifică: „femeile au suflet de dezertor”, „sărac lipit paharului”, „și bube coapte pe farfurii de porțelan”, „când îl vezi pe Dumnezeu [...] roagă-l din partea mea s-arunce un altar de carne pe tine” etc. Nu poate fi vorba într-o proză de acest fel de caractere, de analiză, de o desfășurare revelatoare de situații coerente. Compoziția este fragmentară, cu alternanțe de planuri temporale și incidente lirice la tot pasul.

Narațiunea (subintitulată: „Fals tratat despre iubire”) are în centrul ei trei (pe alocuri patru-cinci) crai de lume nouă, niște indivizi zănateci care rătăcesc într-un București hibernal cu cârciumi pitorești și femei teribile. Prozatorul îi numește „frumosiilor nebuni”, nebunia lor însemnând a trăi „primejdios”, dar „adevărat”, a se hrăni cu himere. Un cântăreț de muzică ușoară, Radu Zăvoianu, un fotbalist, Ed Vardara, și un scriitor, Rămânțki, care este și ideologul grupului, duc o viață lacomă și absurdă, sub puterea unui sentiment de furie și de frică. Desfrâul, spune unul dintre ei, „e un galop prin fața tribunei unde prezidează Moartea”.

Deocamdată, existența oferă alte aspecte, mai încurajatoare, și Craii nu le ignoră. Ei bat cârciumile, vorbesc din plăcerea de a vorbi și sunt în stare să-și dea viața pentru o replică. Voluptatea de a tachina a eroilor lui I.L. Caragiale ia aici forme aspre. Nebunii lui Fănuș Neagu au

vocația formulelor memorabile și în situațiile cele mai triste ei se salvează printr-un paradox. Formulele închid mici desene fantastice, arată, în orice caz, o imaginație demnă de Orient. Ele înnobilează păcatul și batjocoresc (dintr-un complex de sentimentalitate) virtuțile pe punctul de a se sacraliza. „Toate drumurile sunt unse cu supărări [...] numai ăla spre cârciumă e măturat de îngeri”; „lângă tine și lumina face viermi” etc.

Radu Zăvoianu are 30 de ani și „ochi de soldat într-o garnizoană arabă”, detaliu menit să sugereze o forță obscură de atracție. Toate portretele sunt făcute în acest chip. Ed Vardara e crăcănat și blond, „flegmatic și indeșirabil”, Tudor Fluture, administrator la stațiunea G., are un cap care seamănă „cu un cap de câine mușcat în ceafă de alt câine”. Delia, o Rașelica în mini-jupă, arată ca „o funie lungă pe care cineva a înșirat o mulțime de greieri descreierați”. Funia de greieri este aprigă și, ca modelul ei, pe unde trece, lasă în urmă un șir de cadavre. Simțurile ei devoratoare intimidează și pe Dumnezeu, invocat în împrejurările cele mai adânc profane de acești destrăbălați cu simțul umorului. „Eu nu-s nici verde nici albastră, declară femeia. Dar când îmi înfig ochii în cineva, Dumnezeu închide stingherit poarta casei, trage obloanele la fereastră și scoală câinii” ... Nebunii frumoși merg „la maslu” la bodega numită „La Maria Viscolită”, pe litoral la hanul „Lanterna piratului”, la Pustnicul sau în Balta Brăilei, unde Rămânțki are cunoștințe în mediile interlope. Faptele sunt, în continuare, violente și colorate. La stațiunea G., nebunii participă la o vânătoare de câini. Niște copii prind insecte și, legându-le cu ațe, fac din ele umbrele sfârâitoare cu care se plimbă, fuduli, prin centrul orașului Brăila. Rămânțki, învățător înzestrat cu darul vorbirii, ține cuvântări la înmormântări contra vin una vadră. Pus să pregătească o ședință de doliu (la moartea unui personaj istoric), el se roagă de copii să se înduioșeze, îi amenință, le dă câte o palmă, inutil, efectul este pe dos: copiii se înveslesc. Un pădurar, Taliverde, are darul beției și patima cărților. Pe fruntea lui este semnul unei cruci pe care el îl interpretează în stilul magilor sadovenieni:

„— Păi, înting cu trei dește adunate într-o învățătură folositoare. Pun dește pe frunte și-l aud pe popă: muierea-i schimbătoare, azi pe-un fir de izmă, mâine pe-o nuia de merișor. Le cobor spre pânțece și știu, vă rog să mă iertați, că o singură muiere nu ține de foame. Le duc

la răsărit, pe umărul drept, și dau de amăgire, închei crucea, la asfințit, și simt cum tună-n mine porunca răspopitului: mireasa ta, frate Taliverde, să fie duhul din struguri.

Pe care să-l bei strecurat prin trei inele, unul de zăpadă, unul de pâine și altul de cântec. Doamne-ajută!" O femeie de baltă, Cechina, a iubit un șir de bărbați răspândiți pe malul fluviului, și acum, la 40 de ani, arată ca „fala stinsă a unui asfințit de iarnă pe un turn de mănăstire”. Aslan, care o însoțește, e un fel de „prinț turc cu titlul pus amanet”, într-o Brăila fabuloasă și crudă, un popă, Sebastián, trage de pe Dunăre o strană cu patru babe ațipite, opt femei ieșite din închisoare dau foc la zdrențe, îmbracă rochii lungi, spumoase, și petrec învârtindu-se în jurul unui brad ca niște mirese ale lui Dumnezeu.

Uneia dintre ele, Sultana, i-a fugit cu sora ei bărbatul pentru care a stat la închisoare, și un hoț inimos îi promite răzbunare: „Să-mi fumege mațele în copaia cu cozonaci de Paști a judecătorului Muremică dacă n-am să-i fac golanului tău cinci răsuflători în burtă”. Nebunii lui Fănuș Neagu cunosc și experiențe mai grave. Radu Zăvoianu e chemat printr-o telegramă în satul Mărăcineni pentru a asista la mutarea oaselor părințești dintr-un cimitir în altul. Părinții muriseră în detențiune și fiul trebuie să aleagă acum două schelete din mormanul de oase. Constructorii unei șosele intraseră cu buldozerele în cimitir și desfundaseră mormintele. Primarul satului comandă unor subalterni, în semn de simpatie pentru cântăreț, „două schelete frumoase pentru tovarășul Radu Zăvoianu. Cele mai frumoase și cel mai bun sicriu”... Scena este printre cele mai autentice și mai viguroase din carte, îl aflăm aici pe Fănuș Neagu din nuvela socială Acasă, dur, sumar și cu un puternic suflu că „om nu-i ăla care o dă [o palmă], om e ăla care o primește” etc. Craii lui Fănuș Neagu au un puternic instinct migrator, frica de stabilitate îi scoate din casă, ei sunt totdeauna în drum spre ceva sau vin de undeva. O neliniște disperată îi face să traverseze în căutare de locuri mai sigure un oraș pe care îl iubesc, dar de care fug în mod continuu. Aproape toți sunt la origine fii de țărani și în viața citadină ei intră însoțiți de un sentiment de vitalitate dezordonată și de o intoleranță care în curând ia forma boemei și a competiției bahice. „Suntem prea furioși – spune într-un loc Rămânțki – ca să trăim viața ca observatori”... Rămânțki și-a construit în Balta Albă o casă cu două camere și un staul pentru două vaci pe care le-a

adus din Bucovina, în camera de lucru el are o vârtelniță, o căpățână de zahăr, o roată de căruță cu butucul smălțuit, o colivie cu scatii roșii de Mozambic etc. În pod a depozitat, țărănește, fân și o grămadă de mere. Lângă masa la care scrie a așezat un cal de lemn în a cărui burtă a pus melci, cochilii uscate și monede de aluminiu. Artist, Rămânțki simte nevoia miresmelor tari, naturale. O propoziție memorabilă în carte este aceea care parafrazează pe Camil Petrescu: Rămânțki „aude miresmele”. Propoziția nu este gratuită. Ea rezumă caracterul puternic senzorial al prozei lui Fănuș Neagu, propensiunea spre fabulos și o percepție puțin obișnuită a universurilor olfactive. O sevă de iarbă strivită, un parfum vag de câmpie sălbatică în nuvele, o senzație extraordinară a miresmelor pure ale zăpezii în Frumoșii nebuni ai marilor orașe.

Există schițată în narațiune și o dramă a creației. Rămânțki scrie rar, elaborează greu – „Căci viața nu merge în fiecare moment în picioare, cade, merge și de-a bușilea, e rea, arțăgoasă, nesuferită, mincinoasă, plină de praf, tăvălită prin gunoaie... Doamne, Dumnezeule, dar într-o zi o vezi din nou atât de fragedă și duioasă, ca un ied ieșit dintr-un râu. Și-atunci te-ntrebi, sau numai o parte a sufletului crede că se-ntreabă: unde sunt gunoaiele? Sau au fost ele? Când viața e frumoasă, e cu mult mai năprasnică decât în clipele ei murdare. Mergi, respiri, suspini, rupi o frunză, și ești mai puternic decât Dumnezeu. Viața e mai apocaliptică decât moartea. Nașterea este ignoranță și inocență, dar moartea este numai ignoranță”.

Justificarea merită a fi reținută. O alternanță de întuneric și lumină, de animalitate și candoare aflăm și în falsul tratat despre iubire, însă arta remarcabilă a lui Fănuș Neagu face ca întunericul vieții să aibă vertebrele lumină, în adâncurile gunoaielor să simțim licărul poeziei, în carte este intercalată și o nuvelă (Țipăt oxidat) după formula teatrului în teatru, cu intenția de a sugera în expresia concentrată a artei pătimirile nebunilor. Nuvela este însă complicată și, până la urmă, fără prea mare justificare în interiorul narațiunii. Revenind la Rămânțki, trebuie spus că el își construiește un univers țărănesc artificial în plin spațiu citadin, marcând și pe acest plan o inadaptare furioasă și pitorească, inadaptarea ia de obicei forme inocent inconformiste. Nebunii intră în oraș pe timp de iarnă călare pe vaci, recită versuri de Nichita Stănescu și se bat ca niște cotoi pentru o

femeie, urmând în aceasta pe craii marelui Mateiu.

Obiectul disputei este aici o artistă, Asta Dragomirescu, construită și ea din plămada nebunilor frumoși. Nevasta lui Radu Zăvoianu provoacă pe Rămânțki „cu venin dulce”, se roagă la lună („Dă-mi banii tăi, lună, să-i încălzesc între sâni și să-i schimb în diamante”), poartă cu ea o trompetă din care cântă din când în când și participă solidar la maslurile organizate de acești „sfinți [ai] gunoaielor și voievozi [ai] păduchilor trosnind din ploșnițe ca din flinte”.

Moralmente, Asta stă nehotărât între inocență și perversiune. Ea ascunde un mister care înfierbântă simțurile lui Rămânțki și aruncă în stare de disperată gelozie pe Radu Zăvoianu. În prima noapte de dragoste acesta îi acoperise trupul cu 14 300 de sărutări, ceea ce n-o împiedică, după oarecare vreme, să dispară cu Rămânțki și să întrețină, deliberat, echivocul și ațâțarea, amintind prin aceasta de femeile din proza lui Gib Mihăescu, mai puțin nota de inaccesibilitate: „Asta Dragomirescu era fata veșnic tânără din picturile naive de pe lăzile de zestre ale bunicelor. Asemeni acelor fete zugrăvite sub un cer de nuntă, se atârname c-o mână de una din cele douăsprezece crengi ale copacului cu zodii, păru-i curgea ud pe umeri și pe spate, adunat în coamă groasă, și de subțioara adâncă a brațului ridicat se apropia cu puii la culcare pasărea paradisului. Și era în același timp zeița din fir de mătase galbenă de pe cortina de azur a unui circ mic, intrând, învăluit de bucele asfințitului, pe străzile unui oraș de provincie, orașul unic al mizeriei balcanice”. Un profesor întâlnit la instituția numită „La Maria Viscolită” pofteste pe acești hidalgos de Dunăre într-un „loc dulce”. Locul dulce este casa lui Cezar Violatis, unde se adună, ca la Arnotenii lui Mateiu Caragiale, ceea ce are marele oraș mai bizar: o bătrână de-o „magnifică abjecție”, niște crai bătrâni, decavați (între ei Tonella Dragomirescu, fostul soț al Astei Dragomirescu), o femeie tânără și îndrăcită, Zara, zisă Zaraza sau Leila (altă variantă a Rașelicăi), în fine, frumoșii nebuni, curioși să descopere secretul Astei Dragomirescu etc. Secretul nu se dezleagă, ce urmează este o petrecere de „satiricon” în peisaj dâmbovițean: libațiuni crunte, replici de o poezie aiuritoare, orgie de bucate și scene de erotism sofisticat. Trei fete sunt biciuite, cineva poartă coarne de berbec, Zara, în prada unei crize de masochism, își oferă trupul „vociferărilor biciului”. Autenticitatea scenei este, sub raport estetic, discutabilă, în genere, romanul slăbește

din tensiune în a două părți, imaginile puternice se aglomerează într-un text care, pentru a susține această orgie de metafore rare, avea nevoie de o substanță mai solidă.

Finalul este, ca și în Craii de Curtea Veche, apoteotic, cu deosebirea că frumoșii nebuni nu mai pier într-un crepuscul mitic, ci, înghesuiți într-o biserică de gheață (darul Astei Dragomirescu, plecată în străinătate), se îndreaptă, trași de o sanie, spre adevărata „Maria Viscolită”, loc mai sigur de petrecere și suferință. Convoiul bizar este oprit și nebunii sunt reținuți de organele de ordine, în timp ce la radio se aude vocea Astei Dragomirescu citind Poemele iernii de Rămânțki. Peste mizeria existenței se arcuiește din nou curcubeul poeziei. Este simbolul sub care a început și, după o mișcare nebună de fapte grozave, se încheie această carte neobișnuită. Ninsoarea acoperă și purifică, păcatul și singurătatea („umăr la umăr”) se desfășoară sub semnul unei feerii de iarnă: „Noi doi trăim sub religia iubirii și-a zăpezilor. A zăpezilor care atârnă acum peste lacuri și se leagănă pe bulevarde. Hinterlandul marelui nostru oraș sunt arborii și zăpezile. Cucerind câmpia și un codru vechi pe parcurs de cinci sute de ani, Bucureștii n-au ucis ca atâtea alte metropole frunza înaltă închizând vânturi bogate, asfințituri largi și sunet de zăpezi. Lângă frunze și lângă inima lui foșnesc, pline de nerăsfărituri șoptite, cupole de umbră, cupole de zăpezi. Trei anotimpuri din an gândurile noastre de iubire curg prin pletele arborilor. Iarna, dragostea ne adună în casă și suntem fructele ei aromate. Rupte din depărtări înalte, zăpezile aștern liniștite. Și sub ele, nopțile noastre sunt de miozotis. Fecundând piatra, arborii, casele, zăpezile Bucureștilor, împletindu-se în cântec nostalgic – același pe care-l spune ploaia în turle de bisericine deschid drumul spre lună și spre planete necunoscute.

Aproape de lemnul lor îndrăgit, căci și zăpezile au lemnul lor sfânt, pe care nu-l atinge niciun trăsnet, tinerețea arde violent și cheamă iubirea. Sub floarea lor albă-albă simțim că-n venele noastre pulsează un sânge blestemat, cu gură de lupoaică. Mirosul dragostei noastre e dulce și perfid, răsfărit de floarea-soarelui și minciună adăpată cu lapte, psalmi roștiți în cadență biblică și veninul jurămintelor dinainte călcate. Ne iubim!...” Frumoșii nebuni ai marilor orașe reprezintă o sărbătoare a verbului într-o proză care își trage originalitatea din percepția vieții sub latura fabulosului și a absurdului,

din concentrarea, puțin obișnuită în literatura noastră, de vitalitate și poezie. Oricât de dure, neverosimile ar fi, sub raport moral, unele din întâmplările născocite de Fănuș Neagu, povestirea (limbajul) le răsfrânge într-o oglindă în care nu mai vedem decât umbra lor purificată. „O poveste scrisă de Rămânțki trăiește chiar neacceptată”, spune un personaj al cărții. Și are dreptate.

Nicolae Breban

Cu sau fără știința autorului, primul roman, *Francisca*, era o carte mai conform cu tradițiile specie, mai cuminte, de o maturitate excepțională. E aproape neverosimilă ușurința cu care N. Breban renunță acum la ceea ce câștigase dintru început: el reia totul de la capăt, nemulțumit parcă de a fi fost înțeles așa de repede, transformând romanul într-un prilej de reflecție asupra lui însuși. Dacă prozatorul avea îndoieli în *Francisca* nu putem ști. El are acum și le dă pe față: *În absența stăpânilor* este cu mult mai puțin un roman al realizării decât unul al căutării unei viziuni epice. O anume artificialitate a construcție se remarcă și în *Francisca*, autorul încercând să unească pe dedesubt cele două planuri ale romanului așa de dezbinat pe deasupra. El tindea, pe urmă, către un tip de narațiune deschisă, pe de o parte fără finalizare epică evident, pe de alta, fără gradația clasică a momentelor.

Iată însă că acest al doilea roman se compune din episoade independente (*Bătrâni, Femei și Copii*) și devine cât se poate de limpede înțelegerea compoziției în alt sens decât acela formal: unitatea cărții e una de concepție, cu alte motive, constă într-o idee anumită pusă la temelia romanului. Măcar din acest punct de vedere, *în absența stăpânilor* e un roman eseu care-și propune să izoleze trei atitudini erotice: trei forme de erotică incompletă, insuficientă. Sunt analizate de fapt niște vârste biologice. *Bătrânii* înfățișează cazuri de sexualitate epuizată, întoarsă în anomalii și obsesii, de unde și „cruzimea” observației romancierului. Prozatorul înclină către fața vorbidă a acestei umanități, subliniindu-i toate formele de alterare a funcțiilor vitale. Nu altceva se petrece în cazul copiilor: doar perspective e inversată. Instinctul erotic e la copii incipient, deci tot incomplete, și de aceea copilăria nu e – la N. Breban – o vârstă frumoasă, ci una întunecată, pentru că e o vârstă inform. Imaginația copilului netrezit la viață afectivă conștientă e populată de monștri, e, ca și a bătrânilor,

morbid. Herbet, eroul, își descoperă, coborând în uriașa pivniță a casei părintești, teroarea de apă: e un simbol pentru teroarea de lichidul original din care purcedem. În această direcție, prozatorul va cultiva cazul de nerealizare (sau de derivare) sexuală: doamna Iamandi s-a condamnat de tânără la singurătate, fecioară și bătrână fără a fi fost cu adevărat fineie, soții Bedinde și oaspeții lor sunt niște mumii care au păstrat doar amintirea instinctului, cuplurile de bătrâni (Willer, Constantinescu) nu sunt unite prin raporturi firești, ci prin probabile perversități, odioase, colonelul Pleșoianu s-a efeminat trăind mai mult între cucoane, o bătrână are aer de puberă, doamna Nahaiciuc pare un bărbat în fustă. Herbet, pe de altă parte, e tulburat de apropierea unei fete sau de piciorul gol al mătușii, dar reacția lui e un fel de paralizie.

Nici în primul episod, nici în ultimul, nu există o desfășurare epică propriu-zisă: cartea nu are decât un simplu plan orizontal. Romancierul refuză tot ce-l pune la dispoziție genul. Singura înaintare ce se constată este iarăși una aproape neaparentă. Primul episod se încheie cu moartea domnului Constantinescu: moartea ca ultimă formă a degradării funcțiunilor vitale. La Herbet evoluția e mai subtilă: atracția erotică este la început inconștientă, copilul nu vrea nimic, nu dorește nimic, ci se lasă târât de presimțirea unui instinct tiranic. În cele din urmă însă, spaima de vârstă inform, din care e pe punctual să se desfacă, îi trezește dorințe obscure. Finalul episodului, întunecată de noapte, și se dorește să închidă ochii pentru ca, redeschizându-l imediat, să vadă acolo ziua: *„Așa făcu: închise ochii și-l deschisese imediat, deși cu oarecare, abia simțită greutate; și raza era acolo, spre uimirea lui, era zi peste tot, și patul de alături era gol”*. Suprimarea timpului indică acici că evoluția biologică se face în salturi. Cu aceasta ating lucrul cel mai caracteristic pentru proza lui N. Breban. S-a spus mereu că e un analist. Dar nici în *Bătrâni*, nici în *Copii* nu găsim analiză psihologică. Autorul-înrudit cu Hortensia Papadat-Bengescu și cu Gib. I. Mihaiescu – nu se interesează de zonele psihologice ale omului, de viața afectivă conștientă. El e mai ales un observatory al biologicului, ca infrastructură, al stărilor larvare elementare, care nu individualizează, dar care condiționează existența psihologică a omului. Nu e nicio diferență între bătrânii sau copii lui: toți sunt priviți ca niște tipare biologice, nu ca niște indivizi cu însușiri proprii. Dar existența biologică și de aceea psihologică nu se suprapun perfect:

ieșind din domeniul lui și încercând să urmărească transformările psihologice ale individului, N. Breban nu mai e nici la fel de convingător, nici la fel de nou. În episodul al doilea, *Femei*, ne întâmpină tocmai acest compromise. Primul lucru pe care îl putem obiecta autorului e de a compune artificial eroinei-E.B. – un destin, dispunând fără motive totdeauna reale de personajul lui. Nu vreau să intru în amănunte, dar aproape fiecare schimbare esențială din viața eroinei e discutabilă sub raportul explicației psihologice. E.B. refuză să se mărite cu un pretendent găsit de familie și-și inventează un iubit de fapt, numai coleg pentru a se apăra și a-și bate joc timp de nerozia părinților. Ea se îndrăgostește până la urmă de iubitul pe care și l-a creat-dar împrejurarea e așa de previzibilă încât prin platitudine devine neverosimilă. Părăsindu-l pentru un flect pe R.V. – așa se cheamă iubitul-se mărită cu pretendentul spre a se pedepsi. Nici vorbă, tăria ei de caracter e posibilă, nu însă (iarăși) de ajuns motivată. Îl va părăsi și pe celălalt, îndrăgostindu-se de un bărbat cu mult superior, pentru a se sinucide apoi deodată, de asemenea în chip inexplicabil.

Ceea ce rămâne din această arbitrară construcție de destin este impresia că actele eroinei sunt dictate și motivate în alt plan, cu mult mai adânc acela normal psihologic. Autorul însuși pare a renunța să ne mai convingă de „autenticitatea” vieții lui E.B., recunoscând printre rânduri în ea doar un pretext. Personajele sunt puternice sau slabe, dominatoare sau supuse, dar nu prin temperament ori prin poziție, ci prin ceva obscure care coboară în rădăcinile ființei noastre afective, morale, sociale, intelectuale.

Motivul e, desigur, dostoevskian, cum s-a observat și cum, de altfel, N. Breban a mărturisit de curând într-un interviu. Dar la autorul *Franciscăi* nu e pur și simplu amintirea unui motiv străin. Conduita personajului e plauzibilă la nivelul acesta-dar e destul de ciudat că N. Breban n-a putut-o dovedi și la nivelul conștient al psihologicului. Cele două panuri nu comunică decât rareori (de exemplu, atunci când se vede ambiguitatea fundamental a eroinei: ea iubește pe R.V., dar își simte împlinită iubirea după ce se desparte de el și se află cu Subu, pe Catargiu începe a-l iubi prin fiul lui și chiar se închipuie pe sine Sfântul Duh între Tată și Fiu). Pe cât de tulburătoare e mereu la N. Breban observația existenței biologice, latent a omului, pe atât de discontinuă e analiza propriu-zis psihologică. Autorul are intuiția exactă a

posibilităților lui atunci când, în *Bătrâni* sau în *Copii* înfățișează tipuri, categorii, neschimbate, cunoscând o evoluție interioară asemănătoare cu aceea a vârstelor geologice ale omenirii: milioane de ani de acumulări imperceptibile sunt urmate de o catastrofă, de un salt, de o ruptură. Dar știința acumulării psihologice – cu mult mai banală, mai natural-nu se integrează deocamdată prozatorului. Valoarea cărții constă în năzuință lui N. Breban de a-și descoperi o materie proprie – în trei experiențe successive. Dacă s-ar fi oprit numai la una din ele și ar fi avut tăria să o ducă până la capăt, ar fi putut rezulta o operă foarte bună, poate o capodoperă.

Romanul „obsedantului deceniu” sau romanul politic

Și după 1971, deși presiunea ideologică asupra scriitorilor crește, continuă să se scrie române despre obsedantul deceniu. Explicația poate veni din ceea ce s-ar putea numi uzură sistemului totalitar sau perioadă în care sistemul, în esența sa, dădea semne de criză structurală.

Numite, pe drept sau nu, politice, seria acestor române se justifică, între altele, prin aceeași nevoie de adevăr, într-o lume în care minciună era resimțită tot mai mult că factor alienant atât pentru individ, cât și pentru categorii profesionale sau grupuri umane.

Unul din primele romane care se oprișe asupra tragediilor societății românești supuse unui proces de abuzuri și alienare, fusese Moromeții, vol II. Surprinzând esența cărții, Eugen Negrici conseama: Deși țăran și „exponent al unei clase”, Moromete reprezintă, în fond, chiar spiritul independent, inapt de compromisuri și plieri, care (că și acela din lumea intelectualității) nu poate supraviețui în comunism. El se clătina și până la urmă dispăre. Tocmai momentul acesta al derutei și al eșuării încercării de adaptare [...] e surprins de cartea lui Predă din 1967. Marin Predă continuă și aici, fără să o epuizeze, temă obsedantă pentru creația lui, raportul dintre individ și istorie.

Abia mai târziu, în 1980, în cel mai iubit dintre pământeni, Predă avea să încerce o sinteză asupra destinului omului, într-un roman în care politicul se topea, de asta data, în ceea ce însemna chiar condiția umană surprinsă sub semnul arbitrarul și al absurdului.

Dar Predă nu a fost singurul creator al acestui tip de române, Constantin Toiu, în Galeria cu vită sălbatică, reușea să ilustreze, prin Chiril Merișor, condiția intelectualului din deceniu șase, așa cum

Augustin Buzura continuă să scrie romane-problemă, precum Fețele tăcerii sau Refugii.

Marin Preda

„Cel mai iubit dintre pământeni, este un roman total, i-am zis eu în cronica pe care am scris-o îndata după apariția lui. Un roman, altfel spus, cu mai multe paliere, mai multe teme și un număr mare de personaje: roman politic (despre obsedantul deceniu), roman de dragoste (istoria unui tânăr profesor de filosofie, Victor Petrini, care are credința ca dacă dragoste nu e, nimic nu e), un roman moral (mai exact: romanul unui moralist de clasa, în sfera existențială, în genul lui Camus), în fine, un roman de moravuri despre lumea intelectuală și, în genere, despre lumea românească în regimul totalitar comunist. Un roman puternic, amplu cu un fluviu, romanul, în fine, al unui moralist care judeca necrutător istoria prin care trece”.

Romanul „Cel mai iubit dintre pământeni” (1980) este un apogeu. Pe parcursul a trei volume, cu mai bine de o mie două sute de pagini, un om vorbește despre sine. Formula povestirii problematizate, sesizată în legătură cu „Viața ca o pradă”, dar potrivită în diverse măsuri și altor cărți ale autorului, este aplicată într-un mod total. Amintindu-și ce i s-a întâmplat lui însuși, precum și ce a auzit de la diverși oameni, naratorul se întrerupe pentru a interpreta; modul său de relatare îi îngăduie toate libertățile.

Structura romanului poate fi reprezentată printr-un șir de nuclee epice; în jurul fiecăruia dintre ele gravitează, pe orbite situate la diverse distanțe, problematizări. Pe planul dialecticii interne a operei, emancipării treptate a naratorului îi corespunde tendința de depășire tot mai complexă a ironiei moromețiene. Ultimul roman al lui Marin Preda reprezintă o încununare și din acest punct de vedere.

Naratorul, Victor Petrini, este asistent universitar de filosofie, având veleitățile unui creator de sistem. În mod potențial, el este cel mai apt pentru înlocuirea ironiei prin seriozitatea ideilor trăite, fiind în stare să materializeze pe deplin „tema povestitorului”, abordată începând cu prima variantă a romanului Risipitorii. Lecturile și meditațiile lui Petrini coincid cu ale naratorului. Așteptând în închisoare să fie judecat, sub acuzația de crimă, Petrini își rememorează viața, relatând și problematizând întâmplări de tot felul din anii '50, etalându-și ideile filosofice și opțiunile estetice, fără a ocoli

ieșirile vulgare de autodidact arogant.

Nu atât „vinovăția” epocii (cunoscută, în spirit, din numeroase alte cărți de proză românească) face autenticitatea romanului, cât vinovăția existențială a personajului. Mai ales aceasta din urmă merită să fie urmărită și analizată. Petrini nu este străin de seria personajelor moromețiene, cum ar putea eventual să pară la prima vedere. Stilul comportării și gândirii sale poartă amprenta unei existențe ironice. El exprimă, în plus, la un nivel neatins în precedentele romane, depășirea ironiei ca formă de existență (prototipul acesteia este Ilie Moromete). Împrejurările și dialectica propriei sale gândiri îl îndeamnă spre asumarea unor idei, dincolo de postura comodă a detașării inteligente. Petrini este un spectator zeflemist, niciodată participant în mod deplin. El este un însingurat, are vocația nefericită a contrazicerii.

Frona lui juvenilă depășește limitele obișnuitului, prevestind o existență de damnat, destinat eșecurilor obiective și compensărilor verbale. Mai târziu, devenit matur, el se lasă din ce în ce mai vizibil dus de un neconformism genuin, legat de intimitatea ființei sale.

Astfel se explică trufia misterioasă, lesne de ghicit în spatele aproape fiecăruia dintre actele sale. În ciuda unora dintre declarațiile sale retorice, el pare a nu avea ce pierde. Aceasta fiindcă în mod structural nu este capabil să-și asume pe deplin nici propriile eșecuri.

Neîntrerupta sa pendulare psihică îi conferă o anumită invulnerabilitate. El suferă doar cu jumătate din conștiința sa. Cealaltă jumătate privește cu sarcasm sau doar cu rece curiozitate, de parcă ar fi vorba despre altcineva. Personajul folosește chiar metafora coexistenței, într-un singur om, a unui actor și a unui spectator. Suferința sa nu poate fi niciodată totală. Pe trufașul Petrini, durerile sufletului nu-l ating niciodată în profunzime. Nici preferința lui nu poate fi deplină. Cele patru iubiri ale sale, înfățișate într-o convingătoare manieră analitică, se desfășoară în moduri analoge. Din motive aparent de neînțeles, Petrini nu reușește să păstreze dragostea femeilor. La un moment dat, partenerele lui simt că o parte a conștiinței sale stă deoparte și zâmbește cu cruzime, amuzându-se și contrazicând în mod subtil ceremonialul grav al iubirii. Râsul, caracteristic după cum s-a văzut și altor personaje ironice ale lui Marin Preda, i se ivește pe buze în cele mai nepotrivite prilejuri, stârnind resentimentul instinctiv al privitorilor: „La acest gând izbucnii în

hohote lungi de râs, la fel de stranii pentru mine însumi, ca și dorința de mai înainte de a-i vorbi încă, de a-l convinge. El se uită la mine cu o expresie de derută care ținut cel puțin câteva secunde...” (Preda, 1980, I, 123)

Simțul umorului, dovedit din plin de Petrini, naște suspiciuni, apărând ca un semn de amoralitate. Reproșurile rostite de alt personaj la adresa înclinației pentru umor, în general, i se potrivesc foarte bine, caracterizându-i incapacitatea de-a aproba sau de-a respinge fără rezerve: „Câți oameni, continuă el, mai sunt impresionați de codul moral pe care puțini dintre noi îl mai ridică în fața abjecției? Humorul e suveran! Hohote de râs se aud în casa de vizavi, unde oamenii petrec. Dracul râde cu noi, singurul supraviețuitor dintre îngeri. Suntem singurul popor din lume care avem graniță nu cu Dumnezeu, cum spunea cineva, ci cu diavolul, dar nu prin faptul că am fi diabolici, ci prin humorul nostru distructiv, demolator al oricărei înălțări. Nu se poate rezista. E ca un viciu”. (Ibidem, 112)

Într-o scenă-cheie a romanului, Matilda îi reproșează lui Petrini faptul că iubirea sa a fost întotdeauna parțială, însoțită de o jignitoare detașare. Matilda nu poate uita cum l-a văzut râzând de nenorocirea cuiva. Ea îi reproșează și o anume grosolanie trufașă, manifestată în împrejurările cele mai intime: „... simțise de fiecare dată că o violez și că înfățișarea mea în acele clipe i se părea bestială, dar nu în sensul cel bun, care poate înfiora, ci în cel rău, de animal, ca și când s-ar fi iubit cu un măgar...” (Preda, 1980, II, 133 – 134)

Comportamentul lui Petrini sugerează inferioritatea morală și chiar prostia, dar concomitent are un farmec aparte, este expresiv: „... te atrage, nu-ți dai seama, omul ăsta are în el atracția abjecției, chiar și acum după ce am văzut la ce se reduce un om, tot nu pot să-l detest...” (Ibidem, 214)

Felul de-a fi al lui Petrini nu se manifestă doar în atitudinea față de oameni, ci și prin decizii nepotrivite. Fire de artist megaloman, el nu are simțul oportunităților sociale, înclinând instinctiv spre soluții dezavantajoase, de interes pur simbolic. Când i se oferă în derâdere un post în echipa de deratizare a orașului, Petrini acceptă fără să ezite, netrecându-i prin minte că fronda lui nu va fi luată de nimeni în seamă altfel decât ca o ciudățenie. În loc să lupte pentru a obține din nou locul social cuvenit, el intră și rămâne, cu voluptăți masochiste, în grupul

pitoresc și imund al luptătorilor cu șobolanii. Procedează astfel nu doar pentru a protesta împotriva in justiției, ci și din patima genuină a contrazicerii, din „plăcerea secretă a căderii”. Ca și când n-ar fi vorba despre el însuși, Petrini se admiră în rolul de stârpitor al șobolanilor, simțind o satisfacție negativă, ce atinge euforia. Este un paradox al orgoliului, cultivat cu grijă de personaj: „Așadar, gândii, la deratizare! Și eram stăpânit de o euforie ciudată, parcă jubilatoare”. (Ibidem, 81)

Mai târziu, când Matilda se oferă să-l ajute să reintre în învățământul superior, Petrini refuză, deși, judecând în mod obiectiv, n-ar fi fost dezonorant să accepte.

De ce Petrini se comportă uneori mai rău decât colegii săi din echipa de deratizare? De ce își bate soția, înjură fără întrerupere și chiar, mai mult, gândește josnic, ca și cum cultura sa n-ar fi decât un fragil ambalaj? În aceste manifestări vulgare nu trebuie să vedem neapărat semne de nerealizare literară [2], ci mai degrabă consecvență caracterologică. Faptul că Petrini trăiește ca și cum filosofia ar fi o meserie oarecare, practică un număr de ore zilnic și apoi lepădată ca o salopetă, respectă logica personalității sale.

Înjurăturile și violențele sunt ironie în acțiune. Practicându-le, personajul se neagă pe sine, se distanțează de propriile sale idei și sentimente. Obiectul bății de joc devine, pe lângă cei înjurați sau loviți, propria ființă.

Aducătoare de „vinovăție” ca stil al ființei, ironia fortifică, în schimb, spiritul de observație. Omul ironic este un autor potențial de literatură. Contemplând câmpul social, Petrini își transformă ironia în sarcasm. Nenumărate lucruri pot fi batjocorite, atunci când vorbești despre o epocă a greșelilor politice. Petrini are ochi de comedigraf. El reține fără greș scene comice, de la bufonerii sadice ale funcționarilor prea zeloși și până la confruntări de un umor negru, unde oamenii apar transformați în marionete ale inconștienței sau ale suferinței. Sarcasmul este dător de vervă; din cuvintele de povestitor cu vocație ale lui Petrini se ivesc tragicomedii ale confuziei de valori și ale uzurpării gândirii vii prin sloganuri.

Petrini apare și în posturi ne semnificative pentru o existență ironică; de exemplu, scena unde își arată dragostea pentru tatăl său, participarea la suferința și moartea mamei, secvențele de început ale iubirilor sale. Ironia este compatibilă mai ales cu împrejurările sociale,

fiind un soi de antipod al comportării „naturale”. Lipsit de ironie se arată personajul și atunci când dezbate idei preferate. În mod explicabil, atitudinea nonironică apare mai accentuată după întoarcerea personajului din prima detenție, suferința fiind aducătoare de înțelepciune.

Marea temă a romanului este „vindecarea” sau, mai degrabă, ameliorarea atitudinii ironice. Petrini rămâne un ironic, fiindcă așa îi este firea, dar suferința, dragostea, meditația, asumarea definitivă a câtorva idei morale îl vor apropia de postura omului întreg, capabil de participare deplină.

Un demers umanizator este și actul de-a scrie literatură. După ce și-a terminat lunga mărturisire, Petrini constată că s-a schimbat prin însuși faptul de-a o fi scris. El intuiește că spectaculoasa zeflema este derizorie și că măsura omului este dată de participare și de alegere. Cuvintele sale se încheie printr-un elogiu al iubirii:

„Mulți dintre semenii mei au gândit poate la fel, au jubilat ca și mine, au suferit și au fost fericiți în același fel. Mitul acesta al fericirii prin iubire, al acestei iubiri descrise aici și nu al iubirii aproapei, n-a încetat și nu va înceta să existe pe pământul nostru, să moară adică și să renască perpetuu. Și atâta timp cât aceste trepte urcate și coborâte de mine, vor mai fi urcate și coborâte de nenumărați alții, această carte va mărturisi oricând: ... dacă dragoste nu e, nimic nu e!...” (Preda, 1980, III, 333)

O încheiere parțial retorică, dacă privim obiectiv romanul.

În Cel mai iubit dintre pământeni, documentul, memorialistica deghizată și eseul trăiesc în simbioză cu ficțiunea, amalgamul rezultat fiind agregat de forța centripetă a vocii naratorului. Victor Petrini este, în același timp, personaj și autor al propriului său roman, nu numai datorită rolului său în strategia narativă, ci și în mod implicit, grație „privilegiului ironiei”, acordat de autor.

Esența ironiei este delimitarea hibridată de sentimentul propriei superiorități, de trufia celui străin de suferință și de iubire, crezându-se spectator și judecător al tuturor. Existența ironică, materializată în acțiuni și, mai ales, în cuvinte, are drept motor secret tocmai acest sentiment. Astfel se explică faptul că restul personajelor din roman, deși nu lipsite de autonomie epică, sunt situate pe un palier inferior celui al naratorului. Ele au rolul unor sparring partners

(oferind ocazii de reflecție) sau al unor entități ironizabile (ironia putând fi și contestație de idei). O situație analogă există în Moromeții. Naratorul arată acolo o constantă prețuire admirativă față de personajul principal, acordându-i un statut de preeminență.

Cum arătam, apar și împrejurări când ironia naratorului este abia perceptibilă sau chiar absentă. Acestea sunt excepții, nemodificând atmosfera generală a romanului, creată de o confruntare de tipul unul împotriva tuturor. Naratorul deține privilegiul de-a avea întotdeauna ultimul cuvânt, celelalte voci ale romanului fiind ale unor martori.

Cu aceste precizări, cele mai multe dintre personaje pot fi clasificate în câteva categorii distincte. Mai întâi, le amintim pe cele patru iubite ale lui Petrini, expresive întruchipări ale enigmei feminine. Fiecare dintre ele suferă, peste toate calitățile sale, de-o anume inferioritate subtilă, bună ca obiect pentru inteligența de zeflemist a lui Petrini. Una este „turnătoare”, a doua, prostuță și trădătoare. A treia este cotată de narator, în cele din urmă, drept neevoluată, capricioasă, incapabilă de empatie. Ultima suferă de lașitate.

Un grup uman distinct este format din interlocutori-oponenți, personaje cu opinii. Petrini se delimitează de ideile lor și le constată treptat defectele. Un intelectual inteligent depinde psihic în mod morbid de tatăl lui, suferind de un complex al slugii devotate. Altul, universitar și literat, este cam oportunist și „ajustează” adevărul.

Apar în roman și câteva grupuri de personaje „neteoretice”. Componenții lor trăiesc pur și simplu, participând la înscenări comice. Șleahța deratizatorilor este imaginată cu o enormă vervă comică. Printre vânătorii de șobolani se află și un anume Vintilă, om cu darul povestitului. Acesta descrie episoade de un umor nebun. Deratizatorii, paiate cu limbaj colorat, fac tot timpul haz de necaz, distrându-se fiecare cum poate. Vintilă este un filosof în felul lui. Înțelepciunea lui este simțul umorului. El găsește că secretul este să nu pui necazul la inimă, să te porți ca și cum nu tu, ci altul s-ar afla la ananghie.

Un alt grup comic, mult mai pretențios, este format din scriitorii bucureșteni. Pentru a supraviețui social, aceștia lansează sloganurile zilei, nu se tem de ridicol.

Există și interlocutori odioși. Amintindu-i, reproducându-le vorbele, naratorul este sarcastic. În ciuda numeroaselor personaje, Cel

mai iubit dintre pământeni nu este atât un roman de caractere, cât mai degrabă unul al scenelor revelatoare de mentalități. În epoca respectivă, exista o dominare absolută a structurii politice asupra indivizilor. Ca urmare, personajele sunt relevante mai ales pentru destinul determinat de „sistem” al unor grupuri sociale anumite. O anume irelevanță a unor personaje se datorează și formulei narative. Fervent căutător de semnificații, dar și colecționar de scene comice, naratorul nu procedează ca un romancier realist, nu-și „fortifică” treptat personajele. Sunt preferate secvențele revelatoare, cu personaje subordonate unor determinări net supraindividuale. Aparițiile umane tind să devină semne în ecuații ale mentalităților.

Reapare astfel preferința persistentă a lui Marin Preda pentru acumularea unor episoade caracteristice pentru anumite mentalități.

În Cel mai iubit dintre pământeni asemenea secvențe abundă. Ele sunt trăite sau auzite de către narator și au darul de a-l introduce pe cititor în diferite „lumi” ale epocii: a medicilor, a închisorilor, a scriitorilor, a marii politici, a învățământului superior, a justiției, a industriei siderurgice etc. Multe întâmplări auzite sau trăite de narator surprind conflicte etern umane, nuanțate de spiritul epocii. O fiică își tratează foarte rău mama, ucigând-o încetul cu încetul; în închisoare, un legionar se arată incapabil de apropiere umană, convingerile sale politice l-au transformat într-un schilod moral; o soție își vizitează la spital soțul muribund, doar pentru a-l mustra, străină de sentimentul compasiunii. Multe episoade, relatate de diverse personaje, exprimă relația dintre intelectuali și o politică bazată pe anihilarea, perfidă sau brutală, a diversității de opinii și a „dușmanilor de clasă”. Un medic renumit, foarte devotat profesiei sale, este obligat să devină vidanjor; o studentă se sinucide în urma unei înscenări crude referitoare la originea sa socială. O scenă petrecută în timpul primei detenții a lui Petrini este simbolică pentru ura surdă împotriva intelectualilor, ce infesta destule conștiințe ale epocii. Un temnicer îi spune naratorului că obiectul urii sale este creierul:

„El ridică atunci ceva negru pe care îl ținuse ascuns la spate și îl apropie încet de tâmpla mea. Era un vătrai. <Uite, mă, o mie trei, aici, uite aici ar trebui să te lovesc... [...] Capul! Da, iată ce ne deosebea. Eu aveam alt cap decât al lui și atunci luase vătraiul în mână și venise să-mi spună. [...] Și aversiunea lui tulbure se limpezise, aversiunea lui

ancestrală pentru astfel de capete devenise clară și distinctă”. (Preda, 1980, II, 68 – 69)

Întâlnim multe anecdote. Transmițătorii lor surprind câte ceva din mentalitățile epocii sau, pur și simplu, se amuză, arătând că știu să facă haz de necaz. Numeroase scene sunt de pură comedie, participând la întreținerea unei atmosfere de farsă tragicomică.

Personajele sunt mai toate oameni cu simțul umorului. Ei țin minte întâmplări bune de povestit, cu plăcere sau cu sarcasm. Prima temniță unde a stat naratorul era: „... o închisoare unde toată lumea de deținuți mi s-a părut născută dintr-un coșmar al comicului” (Ibidem, 26)

Mai întâi, Petrini făcuse papuci, iar apoi intrase într-o echipă specializată în coșuri. El auzise o prelegere rostită de un „civil”: „Domnilor, începu el, cu ajutorul acestui instrument ingenios, numit cosor, o să învățăm să facem lucruri foarte utile oamenilor, țăranilor în special, dar și altor categorii, și anume coșuri! Ce este un coș? Este un obiect din nuiiele...” Specialistul în coșuri de nuiiele își bate joc de deținuții intelectuali, vorbindu-le ca și când tema ar fi deosebit de dificilă. Nici ascultătorii nu se lasă mai prejos, simulând imbecilitatea:

„Gâtul miniștrilor, matematicienilor, inginerilor se întinse la auzul acestui început de prelegere, asemeni școlarilor cuminți care încă nu înțeleg ce li se spune, dar al căror instinct îi ține în bancă holbați, să se străduiască și să învețe totul”. (Ibidem, 29 – 30)

Se vorbește apoi despre „cosorul lui Moceanu”:

„El e compus din două părți, partea lemnoasă (și ne-o arată) și partea fieroasă! Deci, să recapitulăm pe scurt: Cosorul lui Moceanu a fost inventat de Moceanu. El se compune...<... din două părți>, se auziră deodată vocile ascultătorilor. Încântat și surprins, individul surâse în sine. <Partea lemn... zise el <...oasă>, îl completă auditorul. <... și partea fier... <...oasă>, se ridicară vocile noastre. <Domnilor, exclamă individul (și își propti bărbia în piept de satisfacție), e o adevărată plăcere să ai de-a face cu intelectuali. >” (Ibidem, 30)

Vintilă, „purătorul de cuvânt” al vânătorilor de guzgan, este cel mai hâtru. Istoriile lui se organizează într-un fel de decameron.

Vintilă îi povestește lui Petrini tot soiul de isprăvi amoroase, ale lui și ale altora. El are o înțelepciune specială, o „filosofie” a relațiilor dintre bărbat și femeie. Ca un Freud de mahala, dar niciodată pe deplin

serios, Vintilă se învâртеște în jurul problemei sexuale, într-un neîntrerupt cabotinaj inteligent.

După despărțirea lui Petrini de grupul baroc al deratizatorilor, Vintilă mai apare o singură dată, după ani, cu prilejul unei petreceri de pomină, pură comedie. Fostii vânători de șobolani apar emancipați, cățărați pe diferite crăci mai comode ale arborelui social. Petrini se duce la întâlnirea lor din chemare pentru comedie, dar și pentru a se contrazice pe sine însuși. Cum arătam, ironia și umorul naratorului nu se manifestă într-un mod indistinct, în toate situațiile. Față de sentimentele elementare (iubirea paternă și filială, iubirea-pasiune) și față de propriile convingeri o asemenea atitudine este, de altfel, greu de imaginat. Petrini este însă un spirit zeflemitor. El nu se poate manifesta dacă nu se situează pe sine măcar cu puțin mai sus decât ceilalți. Drept urmare, niciodată acceptarea lui nu este întregă, nici chiar atunci când încuviințează felul de-a fi al cuiva. În roman aflăm, totuși, o excepție semnificativă pentru dialectica întregii opere. Un personaj, nu dintre cele capabile să se pronunțe asupra marilor probleme, dar oferind prin modul său de-a fi o soluție existențială, este privit de către narator cu o constantă simpatie și încuviințare. Ori de câte ori vorbește despre el, naratorul încetează de-a mai fi ironic. Este vorba despre Vintilă, amintit mai sus.

Vocația de povestitor și de comediograf inteligent, modul fin de a batjocori, aproape imperceptibil uneori, îl apropie pe Vintilă de Ilie Moromete, îl transformă într-un neașteptat emul al bătrânului cabotin. Astfel se explică admirația naratorului pentru el, precum și savoarea spuselor sale, imaginate de prozator cu reamintita plăcere a oralității din primele sale scrieri. Când vorbește Vintilă, ceva se luminează în roman, căpătând strălucirea bucuriei de a povesti cu umor sau cu ironie, specifică personajelor preferate ale lui Marin Preda.

Apare astfel, în mic, contradicția generatoare a întregii opere. În Vintilă, Petrini întrevade o replică la modul său de-a exista. Lui Vintilă nu-i trece prin minte să depășească ironia și umorul, găsind din plăcerea inteligentă a distanțării o modalitate definitivă de viață. Petrini însuși este, la începutul evoluției sale, un om din familia ironicilor. Întâmplările trăite și cultura tind însă să-l transforme, îl împing pe drumul către seriozitatea ideilor asumate. Simpatia lui Petrini pentru cenestezia de om fericit a lui Vintilă este, în fond, o

admirație pentru sine însuși, mai precis, față de una dintre cele două ipostaze fundamentale ale personalității sale.

O structură eseistică alcătuiește coloana vertebrală a romanului. În ultimul roman al lui Marin Preda semnificațiile comunicabile noțional sunt cel puțin la fel de importante ca și partitura epică. Există, după cum s-a văzut, și personaje din categoria existențelor necăutătoare de semnificații, oameni străini de demonul filosofării, ființe „naturale”, alergice din instinct la reflecția aprofundată, ca la ceva promițător de nenorocire. Neinteresați de semnificații sunt și figurile pitorești, reținute de narator din instinct de comediograf, precum și aparițiile unor instrumente ale momentului politic, marionete malefice.

Contrastanți sunt amatorii de speculații intelectuale. Ideile acestora, înrudite între ele printr-un aer de familie, nu sunt sistematice. Unitară și constantă este, în schimb, o anume tensiune inedită a interogației asupra destinului intelectualului și, printr-o metonimie ce înlocuiește ideea de om prin aceea de om reflexiv, asupra condiției umane în genere. Marin Preda se referă (direct sau mediat) la condiția intelectualului, extrapolând-o pe aceea a scriitorului, adesea în moduri destul de străvezii. Victor Petrini însuși, în ciuda profesiei sale, nu are rigoarea și obiectivitatea unui filosof. Intuițiile sale sunt profunde uneori, dar răsar dintr-o gândire fragmentaristă și subiectivă. Iată un singur exemplu, din multele posibile. Se observă atracția lui

Petrini față de ceea ce am putea numi „mitul scrierii unei cărți”, tipic pentru scriitori, dar nu și pentru filosofi: „Poate, gândeam, m-am născut să trăiesc ceea ce am trăit și să scriu o carte. [...] E tot atât de fatal să scrii o carte cum sunt și celelalte fenomene ale existenței, nașterile, morțile, accidentele și pe un plan mai mare, desigur, seismele sociale”. (Preda, 1980, I, 368)

Dezavantajul dublei înlocuiri a întregului prin parte este îngustarea premiselor aflate la baza reflecției. Avantajul este obținerea unei tonalități distincte, dăătoare de unitate artistică. Începând cu prima versiune a romanului Risipitorii, Marin Preda a optat tot mai vizibil pentru personaje reflexive, speculative chiar, aflate pe drumul lung dintre ironia genuină și gândirea modelată de cultura livrescă. Apogeul acestei opțiuni se află în cel mai iubit dintre pământeni, carte

aflată la antipodul Moromeților și încheind în mod simetric opera. Țesătura sa eseistică are o desime încă nemaiîntâlnită în scrierile de ficțiune anterioare ale autorului nostru. Victor Petrini, precum și celelalte voci problematizatoare ale romanului reflectează în legătură cu o mulțime de aspecte umane, își pun întrebări de intelectuali, au tendința camusiană de a se pronunța în legătură cu problemele epocii lor [3].

Multe idei sunt pătrunzătoare, fascinante uneori, dar nu lipsesc nici naivitățile și nici teribilismele de autodidact agresiv. Memorabile sunt mai ales observațiile și speculațiile pe teme de sociologie, psihologie și politologie, domenii unde autorul a mai avut intuiții profunde. Iată, spre exemplu, o viziune ce localizează câteva dintre previziunile lui Charles Maurras, din *L'Avenir de l'intelligence*, asupra raporturilor dintre intelectuali și revoluția proletară:

„Gânditorii, oamenii de cultură, nu vor avea acces la putere și în general li se va refuza orice încercare de a gândi altceva decât ceea ce a gândit deja Marx. Întreaga gândire a umanității va fi reanalizată prin această prismă și în acest sens vor avea și ei ce face [...] cu iluzia că înseamnă și ei ceva. [...] Se vor crea institute speciale de cercetări filosofice și sociologice și vor fi vârați în ele toți, să le treacă apetitul că ar putea face și ei politică cum a făcut Bălcescu, Titu Maiorescu, Petre Carp sau Kogălniceanu. Iar un nou Nicolae Iorga sau un nou Octavian Goga vor trebui să-și pună pofta în cui. Cel mult funcții de decor. Li se va lăsa doar libertatea să se mănânce între ei, pe-acolo prin acele institute...” (Ibidem, 95)

O ingenioasă și vag sofistică apropiere sugerează în mod plastic forța colectivităților umane de a depăși traumatismele istorice: „Ființa umană seamănă în acest sens cu nisipul. Trebuie luat din grămadă un fir, pus pe o suprafață plană și lovit cu un ciocan: atunci se poate sfărâma. Furtunile îl pot doar împrăștia, dar se depune în altă parte, iar călcatul în picioare nu produce în masa lui decât găuri care practic nu-l ating”. (Ibidem, 81)

Din la rebelión de las masas de José Ortega y Gasset este preluată ideea transformării în dictatură a dominației celor mulți; viziunea este simplificată și conține o oportună reverență politică: „Masele sunt sătule de liberalism, care n-are niciun haz. Ele vor puterea deplină și adevărată, nu le interesează de pildă democrația

parlamentară, cu alegeri și alte mofturi democratice. Sensul deplin al puterii e să dispui de soarta altora. În alegeri vei obține 99, 80 la sută și vei fi singurul partid care candidează. Liberalii burghezi sunt niște imbecili...” (Ibidem, 289 – 290)

Este atinsă și fenomenologia aderării politice; vechiul loc comun al lașității arătate de intelectuali este adaptat la condițiile românești. Nuanța speculației este oarecum parodică: „Care va fi soarta intelectualilor [...] care considerăm politica drept ceva murdar? Întâi că ni se va cere de-aici înainte, la început cu blândețe, mai apoi cu persuasiune s-o considerăm ceva curat. Apoi se va trece foarte repede la faza următoare, a aderării. Și toți oportuniștii nu numai că vor adera, dar vor mima fanatismul și curând ne vor înlătura pe noi, cei mai buni [...] și astfel se va adânci revoluția, care ne va arunca în excese cine știe pentru cât timp...” (Ibidem, 89)

Colectivizarea are dezavantaje psihologice, fiindcă îi demobilizează pe țăranii harnici. În schimb, promite să ducă la industrializarea agriculturii.

Este admisibilă accelerarea proceselor sociale? Răspunsul este mai degrabă negativ, respectivele fenomene fiind obiective. Legile sociale sunt asemănate în mod îndoielnic cu acelea din biologie. În politică, arta posibilului, spre deosebire de morală, adevărurile au un caracter aleatoriu, îmbinându-se după necesitățile practice ale diferitelor etape și sclipind succesiv, ca fațetele unui ochi de insectă privit la microscop. Teoria „vinei obiective” tinde să sintetizeze cota de absurditate atribuită de logica moralistă actului politic.

Moralmente, un om poate fi nevinovat, un anumit context politic poate să-l învinovățească în numele unor necesități supraindividuale. Este „o lege a perioadei de tranziție”, materializată prin trimiterea în detenție a unor oameni pentru că aceștia ar putea reprezenta, în principiu, o primejdie pentru regimul politic. Indivizilor uzați de regimul pedepselor nemeritate li se tocește sentimentul tragicului; tragedia se transferă la nivelul grupurilor sociale, agravându-se.

În legătură cu un principiu hegelian, amenințat de demonetizare prin invocare abuzivă, este propusă o disociație. Conținutul filosofic nu trebuie confundat cu o posibilă semnificație politică. Politicește vorbind, nu este corect să spunem că libertatea este necesitatea înțeleasă, fiindcă astfel am deschide calea abuzurilor.

Gândirea nu se manifestă niciodată în deplină originalitate, structura ei este o pendulare între certitudini intuitive și aserțiuni raționale, față de acestea din urmă gândirea manifestând tendința de-a le accepta în funcție de primele: „Ce înseamnă însă a gândi, adică a te gândi? În actualul stadiu în care se află gândirea umană, a te gândi înseamnă în realitate a întări de fapt un gând deja format”. (Ibidem, 321)

Aici, Marin Preda ilustrează parcă paradoxul lui Paul Valéry: „Trouve avant de chercher”. În anii '50, conștiințele erau agresate de o răsturnare a raporturilor dintre individ și grup social. Pe primul plan treceau, în dauna evenimentelor tradiționale din viețile oamenilor, anumite manifestări supraindividuale, capabile să emane o forță misterioasă, inexplicabilă. Pe atunci, ședințele se transformaseră în niște mijloace punitiv, amenințătoare prin mecanismele lor parțial iraționale: „Era curios, în acei ani nașterea și moartea erau evenimente care loveau mai puțin conștiința cuiva decât o mare ședință; spiritul intra mai ușor în criză în astfel de înfruntări decât în fața pământului căscat în care unul dintre noi trebuia să dispară. [...] Erau evenimente eterne puțin importante. Nou și pasionant era ceea ce se petrecea într-o ședință”. (Preda, 1980, II, 240)

În ședințe exista o cotă de incontrollabil, în ciuda regiei riguroase. În desfășurarea lor intervenea, ca în vechile disoi logoi (cuvântări duble) ale sofistilor, momente de echilibru al argumentelor. Acestea trebuiau depășite prin trucuri retorice. Spiritele ingenioase ale doritorilor de succes social erau silite să redescopere artificii retorice, aplicate apoi fără ezitare. Unul dintre acestea era simularea exasperării: „... în anumite împrejurări nimic nu era mai elocvent și neliniștitor decât s-o iei razna, să devii incontrollabil și imprevizibil, simulând în același timp exasperarea...” (Ibidem, 248)

Există o dimensiune imprevizibilă a gândirii umane; etalarea de clișee verbale nu înseamnă neapărat lipsă de inteligență, ci refuz al speculației, întemeiere pe regulile larg acceptate ale eficienței sociale. Aceste reguli evoluează pe alte căi decât cele ale raționamentului individual, modificându-se brusc, surprinzător: „... în plătudinea gândirii lor comune, oamenii nu sunt mai puțin imprevizibili”. (Ibidem, 293)

Iată câteva alte constatări de observator al naturii umane.

Euforia dată de muncă este o premisă de înțelepciune. Poporul are o filosofie a acceptării, rezumată prin expresia „asta este situația”. Fericirea conjugală nu se cuvine să fie ținută ascunsă, fiindcă este „un secret comun care nu miră pe nimeni”. Nefericirea, în schimb, trebuie tăinuită. Două defecte tradiționale ale românilor ar fi lichelismul și excesul de umor; primul dizolvă moralitatea, al doilea împiedică accesul la măreție și duce la trivialitate. Prietenia, ca și iubirea, poate să se încheie atunci când starea de spirit favorizantă încetează. Cultura și ignoranța au reverberații psihice distincte.

Adesea se întâmplă ca un ignorant să pară deosebit de inteligent, datorită dezinvolturii sale, provenită din sentimentul că „secretă” idei originale. În schimb, omul cultivat are reticențe, știe că „totul a fost spus”, având, în plus, un anume cult pudic al ideilor. Drept urmare, se ivește o inversiune paradoxală. Ignorantul apare în societate drept un epatant om de spirit, iar cultivatul se menține în umbră, preferând să rostească banalități.

Speculațiile pe teme de filosofie și de estetică din Cel mai iubit dintre pământeni se află, în general, la un nivel elementar, suferind adesea de simplism. Ele exprimă însă vigoarea unui spirit ironic, decis cu sinceritate să fie un zeflemist contestatar, întrevăzând doar uneori că adevărata superioritate nu se poate întemeia decât pe asumarea și trăirea unor idei. Filosofii și artiștii amintiți sunt numeroși (majoritatea o dețin scriitorii). Ideile și imaginile lor, invocate de Petrini și de celelalte voci problematizatoare ale romanului, sunt folosite mai ales în două moduri. În primul rând, ca „prefabricate” ale unor speculații. Cu îndârjirea celui pornit să-și valorifice toate lecturile, naratorul (și, într-o mai mică măsură, emulii săi în ale spiritului) produce fără încetare aluzii livrești, unele interesante, dar altele, cum arătam, naive, elementare, demne de reținut doar ca documente ale unei stări neobișnuite de spirit. În al doilea rând, ca obiecte ale ironiei. Minimalizarea lor constituie un adevărat combustibil al discursului. Această dublă apartenență corespunde structurii binare a naratorului, spirit ironic, capabil totuși, cu intermitență, de implicare.

În numeroasele cazuri de diminuare ironică aplicată la literatură, personajele din Cel mai iubit dintre pământeni manifestă cunoscuta iconoclastie din Imposibila întoarcere și Viața ca o pradă.

Profesând cu încăpățănare un anti-snobism rar întâlnit în proza românească, mânate de o constantă trufie, unde se amestecă ignoranță, aplomb de neofit, inteligență de autodidact și, mai ales, reziduuri subconștiente de spontan dispreț țărănesc pentru tot ce ține de alcătuirile citadine, vocile romanului își bat joc, cu seninătate, naivitate și superbie, de cărți citite rapid și superficial.

Un apogeu îl constituie ultimul roman al lui Marin Preda și prin ceea ce am numi poezia amănuntului. Scriitura vibrează uneori, pe negândite, la apariția acesteia. Obsedat de concepte, căutând să-și treacă în noțiuni senzațiile și observațiile, naratorul se transformă în aceste ocazii într-un poet al sentimentelor tradiționale; apar astfel unele dintre paginile memorabile ale romanului. În asemenea ocazii, naratorul își depășește damnarea de moralist și se lasă în voia plăcerii de-a exprima cu rafinament nuanțe ale lumii de dinafară și dinăuntru, renunțând la interpretare. În mod semnificativ, asemenea întreruperi ale atitudinii de distanțare ironică se produc atunci când naratorul este electrocutat de iubire. Scenele de iubire paternă, cele dominate de tandrețea incipientă a pasiunilor sale amoroase, cutremurarea iubitoare de la moartea mamei – iată împrejurările când verbul lui Petrini intră brusc în stare de levitație poetică, plutind deasupra solului bogat în minereuri speculative, dar lipsit de viață. Unul dintre exemplele posibile este secvența unde Petrini își contemplă copila, exprimând o bucurie senină, străină de orice tribulație.

De reținut este și modul cum Marin Preda dovedește că are ceea ce personajul său numește „memoria misterioasă a scriitorilor care ne uimesc tocmai prin revelația acestor lucruri deja știute, dar uitate de noi”. (Preda, 1980, I, 83)

Cu relativ puține excepții, prelungitul discurs din Cel mai iubit dintre pământeni nu-l lasă pe cititor să cadă în apatia (transformată uneori în dispreț) indusă de literatura mediocră. Dincolo de unele obiecții, vocile menite să-l reprezinte pe autor exprimă o constantă trepidație intelectuală, un interesant amestec de inteligență, curiozitate și trufie de neofit.

Un stil de gândire inedit, forță centripetă, ține pe orbite coerente vastitatea fragmentaristică a romanului. Există și o replică centrifugă. Anumite elemente tind să părăsească galaxia romanului, știrbindu-i unitatea. Astfel, deși sunt originare din Transilvania și

trăiesc într-un oraș din această regiune, o serie de personaje vorbesc ca și cum ar fi regăteni; apare astfel un efect de diminuare a verosimilității. Cititorul nu poate face abstracție de el. Neajunsul ar dispărea în cazul transpunerii într-o altă limbă.

Relativ neputincioasă se arată forța de gravitație a romanului și în cazul unor episoade de un senzațional ieftin. O stângăcie grăbită arată și anumite înscenări epice. În imaginarea lor, prozatorul pare doritor să ajungă cât mai repede la secvențele unde personajele vorbesc, ceea ce fac ele fără cuvinte părându-i-se mai puțin important. În fine, după cum arătam, excesive (prin lungime și prin frecvență) sau din cale afară de elementare sunt unele referiri livrești și unele „filosofări” [4].

Cel mai iubit dintre pământeni a incitat critica să recurgă la o terminologie de natură să sugereze unitatea în diversitate. Cele mai multe dintre elogioasele articole de întâmpinare au semnalat tentativa prozatorului de-a concentra conflictele, caracterologia și problematica mai multor cărți [5]. S-a pornit de la ipoteza pluralității. Ar fi vorba despre mai multe romane: conjugal, politic, al vieții intelectuale, psihologic, sentimental etc. Cele mai multe dintre comentariile ulterioare au pornit de la ideea unei cărți obținute prin aglutinarea unor nuclee distincte, înfățișând meritele romanului în mod succesiv, în funcție de calitățile tradiționale ale diferitelor posibilități românești. După cum era de presupus, având în vedere marele succes de critică reputat de Imposibila întoarcere și de

Viața ca o pradă, deosebit de elogioase au fost aprecierile mai ales în legătură cu responsabilitatea morală a intelectualului, exprimată de personajul lui Marin Preda. Cea de a doua mare calitate a romanului a fost legată de forța analitică a prozatorului, evidențiată mai ales prin radiografierea unor probleme ale cuplului.

Cu cât un roman este mai „format”, iar structura lui corespunde mai mult ideii de construcție armonioasă și coerentă, cu atât autorul său este implicat în el într-un mod mai difuz; opera precumpănește asupra autorului. Moromeții face parte din această categorie. Cu cât romanul este mai „inform”, mai „improvizat”, cu atât implicarea autorului devine mai vizibilă; autorul tinde să-și acapareze și să-și subordoneze opera, pe calea transformării lui însuși în cel mai important personaj al acesteia. Efortul lui Marin

Preda, de după Risipitorii, țintește a doua ipostază, atingând punctul său maxim în cel mai iubit dintre pământeni. O „suverană” indiferență față de construcție a dus la structura haotică a unui roman picaresc, mărit prin aglutinare imprevizibilă, precum un palat baroc. Victor Petrini (ca și autorul său) este un picaro al spiritului. Neobișnuita lui forță de combustie intelectuală, cea a lui Marin

Preda, „cere” fără întrerupere întâmplări și idei, manifestând un apetit fără echivalent în precedentele cărți. Este pusă astfel în mișcare o imensă mașină (romanul însuși), plecată pe drumul de la ironie la iubire. După cum s-a putut observa, Cel mai iubit dintre pământeni atinge un punct maxim și în alte două privințe. Mai întâi, în ceea ce privește „răfuiala” ironică a prozatorului cu un ideal politic perimat. Apoi, în exprimarea mentalității artistice.

Constantin Țoiu

După aproape zece ani de la nuvelele din Duminica mușilor (bine scrise, moderne și ușor artificiale), Constantin Țoiu revine cu un remarcabil roman, inteligent și subtil. Realist cu o nuanță lirică, Galeria cu viță sălbatică e un tipic roman de idei, din care tragicul, absurdul și pitorescul nu lipsesc, într-un stil lucid până la pedanterie și totodată plin de vervă ironică, de o, cum să spun, voioșie speculativă care caută mereu în spatele evenimentului ideea, dezvoltând-o în lungi incursiuni bogate în referințe istorice, reflex cultural al abundenței de întâmplări, nevinovată manie de om instruit care interpretează totul văzând în fiecare caz particular generalitatea (necesitatea istorică, motivare morală) și psihologia unei epoci în psihologia fiecărui personaj.

Epoca este, în roman, iarna anilor 1957 – 1958 pe care personajele ar putea-o numi: iarna nemulțumirii noastre – dar, de fapt, ne mișcăm într-un timp istoric mai cuprinzător, întins pe două decenii sau mai mult, și de acesta nu e doar trecutul (personajele fiind bine consolidate biografic), ci și viitorul, de care destinele au nevoie ca să se explice cu adevărat. Tema, sumar vorbind, este problema intelectualului în revoluție sau, mai exact, în primul stadiu, cel mai spectaculos și mai necruțător, al revoluției. Protagonistii sunt câțiva intelectuali: participanții și spectatorii, eroii și martirii unei istorii care preface toate structurile sociale. Fiecare ar putea reprezenta o ipostază a intelectualului față-n față cu istoria.

Brummer, anticarul, un sadovenian Levi Tof, e înțeleptul care

și-a asumat rolul, în sens propriu, dar și figurat, al conservării cărșilor, adică al culturii. E un optimist și un sceptic, un bon viveur și un ascet; iar anticariatul lui, în pragul căruia se descarcă de-a valma din camioane biblioteci întregi, seamănă cu un templu al culturii și, de fel de bine după expresia unui vizitator, cu un creamatoriu. Axente, strungarul de precizie, este autodidactul; profesia lui adevărată, pentru care a luptat în ilegalitate și a stat închis, rămâne revoluția. Iacobin al revoluției, Axente este un consumator neegalat de literatură marxistă, un ins ferm, prob, pentru care examenul istoriei trecute nu e doar o literă moartă, ci un spirit care-l ajută să judece istoria viitoare. Isac, tânărul silit să nu părăsească, în urma unui accident, fotoliul pe roțile din galerie cu viță sălbatică, e, ca și Brummer, un simbol al conservării: el e memoria aceleiași culturi care, uitată din timp în timp, trebuie să fie mereu descoperită spre a asigura continuitatea. Isac (Galeria, cu numele generic folosit de autor) este punctul fix de referință, urechea în care pătrund știrile, instanța care „contabilizează” totul și care, când lungă iarnă se sfârșește și ploii simbolice anunță un timp nou, va trage dedesubtul evenimentelor o linie, ca și cum ar vrea să spună că istoria e gata s-o ia, purificată, din nou, de la capăt. Din Galerie face parte, oarecum, și Cavadia, raisonneur-ul cinic și laș, cel care știe să stea deoparte când trebuie și a cărui extraordinară inteligență îi folosește mai ales drept colac de salvare, aflat mereu la îndemână. Chiril Merișor...

El merită un aliniat separat, nu numai fiindcă este personajul principal al romanului, dar și fiindcă la viața și la moartea lui se raportează în fond toți ceilalți. Chiril este și singurul personaj tragic din roman. Intrat de foarte tânăr în partid, intelectual onest, cultivat, de o perfectă bună-credință, Chiril este exclus în 1950, cu ocazia unei verificări, pentru că ia apărarea unei colege contra acuzațiilor nedrepte ce i se aduc. Evenimentul împărțea biografia lui Chiril în două. Crescut de un muncitor, ilegalist ca și Axente, educat în același spirit, Chiril devine, din cauza excluderii, dintr-un posibil activist un simplu martor al evenimentelor. Împiedicat să mai participe la istorie, silit la o pasivitate periculoasă, Chiril nu renunță la convingerile lui. În aceste pagini romanul capătă o alură galopantă, se umple de întâmplări, de amintiri, de personaje, ce par a rupe firul epic central, dar menite a sugera că un om cum este Chiril transformă până și

pasivitatea într-o prezență: istoria îl asediază pe singuraticul redactor de editură, îl obligă la o atitudine oarecare, chiar dacă unicul mijloc de a și-o exprima este un caiet în care-și notează aproape zilnic evenimentele și comentariile. Cavadia (ca și alții) văd în retragerea lui Chiril „o poziție contemplator umanistă”, plină de primejdii și echivocă („Amândoi purtau acest dialog separații de o linie de democrație de netrecut, ori, tocmai această linie peste care ei discutau îi ajută să se asculte și să se înțeleagă unul pe altul. După ce Cavadia credea că îl convinsese pe prietenul său de toate aceste lucruri, cum rămânea singur, Chiril re intra în statica lui poziție, cu graba, plăcerea și cu senzația unuia care abia așteaptă să ajungă acasă, să-și îmbrace halatul ponosit, dar în a cărui formă experimentală, corpul său s-a deprins demult să stea, să respire și să se miște normal”). Totuși Chiril nu e doar un mic burghez prea ușor traumatizat de un abuz și niciun contemplator neangajat cum e în definitiv tocmai Cavadia. Personajul e mai complex și „mesajul” lui trebuie înțeles în alt chip. În ședința din 1950, președintele comisiei îl întreabă la un moment dat, după ce se produsese intervenția aceea consideră nejustă în favoarea fetei, ce crede că este comunismul. și, cum Chiril pune oarecare timp de reflecție între întrebare și răspuns, președintele adaugă, voind să-l ajute: „Comunismul... este puterea sovietelor plus electricitatea! – așa ne învață Lenin”. Răspunsul care urmează, a lui Chiril, conține una din cheile atitudinii lui politice: „desigur, desigur... spune el trezindu-se ca din vis și încercând să reintre în realitate. Dar eu cred că el... comunismul... mai este... și omul... în întregime scăpat de orice servitute și chiar și de absesia chinuitoare a propriei sale libertăți. Frază care se încheie obscur și care dezlănșuie vacarmul”. Galeria, adică Isac și Cavadia, are punctul ei de vedere în explicarea „eșecului” lui Chiril, al cărui răspuns nu fusese înțeles: „Dorință secretă și înconștientă de autodistrugere. Un caracter ferm în aparență, purtând în el o tainică și invizibilă spărtură.

O veșnică echivocă în față obscurului, iar verificarea fusese unul!... O stare curioasă, în care eroul evită să înfrunte un anumit aspect al realității sau toată realitatea la un loc”. Dar oare refuzul înfruntării caracterizează pe Chiril sau, mai bine, pe Cavadia însuși? Față de oportunismul celui care cade mereu, și cu orice preț, în picioare, Chiril joacă aici rolul celui care apără valorile individului, ale acelui om „în

totalitatea lui concretă”, de care vorbește Marx, și pe care o revoluție ce-și propune că scop fundamental eliberarea socială deplină nu are dreptul de a-l ignora. În caietul lui, Chiril revine de câteva ori la ideea că omul, individul, nu este o piesă oarecare pe tablă de șah a unei istorii oarbe, că istoria însăși există doar prin și pentru om.

În acest punct esențial al confruntării dintre Galeria și Chiril se separă oportunitatea triumfător, chiar dacă provizoriu, de umanismul real, fie el și tragic. Cavadia pare a ieși, cu filosofia lui detestabilă, învingător, în vreme ce Chiril, anchetat pentru ce scrisese în caiet și care se sinucide, pare a ieși înfrânt. În realitate, ideea romanului lui Constantin Toiu este aceea că exemplul lui Chiril îi confirmă în cele din urmă noțiunea de umanism. Chiril moare pentru o idee pe care se fondează în definitiv singură revoluție autentică posibilă. Pe pachetul de țigări ce rămâne împreună cu puținele lucruri ale lui Chiril, tânărul scrisese: Indestructibil. Omul poate muri, dar nu poate fi învins. Sfârșitul lui Chiril este doar o abdicare fizică: incomparabil mai demnă decât abdicarea morală a lui Cavadia însuși.

Romanul e plin până la saturație de evenimentele istoriei în care eroul principal a trăit și a murit. Construcția e sinuoasă, cu episoade secundare numeroase, explicabile, cel puțin până la un punct, de poziția de expectativă obligată a lui Chiril. Naratorul, din unchiul căruia sunt relatate evenimentele, este de obicei Chiril, alteori, Isac. Galeria reprezintă depozitul de întâmplări sau, cum spune metaforic Constantin Toiu, „mașina de cusut” care coase cap la cap petecele de istorie concretă. Chiril: „se poate spune că încearcă să fie, și era câteodată, cel de-al doilea chip al Naratorului, trimis în lume să afle, să cunoască și, eventual, să judece”. Și Galeria și Chiril sunt, într-un fel, eroi-absente: ei sunt trăiți de istorie, asedați de ea, obligați s-o înțeleagă și s-o judece. Este o mare cantitate de fapte, de scene, de personaje, o turnătură anecdotică a romanului pe care această „absenta” a personajului narator o pretinde, că un receptacol ce devine semnificativ prin informațiile pe care e capabil să le prindă. Viața lui Chiril constă dintr-o acumulare continuă. El e purtat de autor pretutindeni, în medii și în timpuri diverse, pus în contact cu cât mai mulți, îmbogățit astfel printr-o participare mai mult pasivă. Adesea autorul pare a nu putea să renunțe la unele lucruri, încărcând romanul și de amănunte doar pitorești, și de personaje fără importanță:

comentariu ce ține textul epic, așa cum plăcile vulcanice țin continentele, alunecă și el, nu o dată, în fastidioase explicații (și cât de pretențioase stilistic!) care riscă să sacrifice adevărul psihologic al personajelor. Defectul acesta vine din calitatea cea mai de seamă a prozei lui Constantin Toiu: personajele lui tind să se comporte și să se exprime ca niște intelectuali, undeori în contradicție cu posibilitățile și cu vocabularul propriu, care sunt de obicei posibilitățile și vocabularul unui timp istoric anumit. Se produce atunci un fenomen de anticipare, periculos pentru că justifică unele atitudini care pot fi doar motivate. Așa de lucid și de neîngăduitor în privirea de ansamblu, autorul se dovedește prea îngăduitor în cateva împrejurări particulare din teamă probabil de a nu simplifica conflicte și de a nu caricaturiza indivizii.

Romanul lui Constantin Toiu este unul dintre cele mai substanțiale și interesante care au apărut în ultima vreme.

Proză postmodernă. Romanele „optzeciștilor”.

Tabloul literaturii din deceniul al optulea nu poate fi nici cum complet fără proză postmodernă. Este o literatură a unui nou raport între real și imaginar. Dacă neomodernismul recuperase o parte dintre formele literare ale modernismului interbelic, proză livrescă și parodică a deceniului opt se poate revendică și ea din avangardă, dar fără aerul de frondă al acesteia. Ea preia de la avangardă doar dimensiunea experienței formale, recuperând, în bună măsură, este adevăr sub semnul ironiei, formele și toposurile modernismului.

Cele dintâi semne ale ceea ce se va numi postmodernism apar la autori precum Mircea Horea Simionescu și Costache Olareanu. Amândoi aparțin Școlii de la Târgoviște, grupare care va crea o literatură a parafrazării și a contrafacerii, ca reacție la viciile stereotipului și ale inerției în artă momentului, și nu numai.

Mișcarea postmodernistă propriu-zisă, deși s-a afirmat mai ales prin poezie, este interesantă că proză, prin operă a cel puțin trei autori, Mircea Nedelciu, Ioan Groșan și Mircea Cartarescu, ultimul de departe cel mai important reprezentant al generației sale.

Mircea Nedelciu

Mircea Nedelciu (n. 1950, în comuna Fundulea, nu departe de Sionu, reședința „moșierului” Mateiu Caragiale) este liderul incontestabil al generației textualiste. Prestigiul lui, într-o generație în care obediența nu este deloc o lege morală, se bazează pe talentul epic

ieșit din comun, pe voința și priceperea de a înnoi mijloacele prozei și, nu în ultimul rând, pe inteligența și tactul lui. Absolvent al Facultății de Filologie din București, a fost și a rămas un stâlp al Cenaclului Junimea și a participat aproape la toate ședințele importante ale Cercului de Critică, alături de Mircea Cărtărescu, Ion Bogdan Lefter, Cristian Moraru și ceilalți poeți, prozatori și critici care formează ramura bucureșteană a generației '80. E un om de idei, știe ce așteaptă de la proză și știe, în ceea ce îl privește, să-și organizeze discursul epic. Este un experimentalist în sensul pe care îl avea termenul în anii '30, un prozator, cu alte vorbe, care gândește nu numai la ceea ce spune, dar și la cum spune textul epic. În termenii noului roman, Mircea Nedelciu face în chip deliberat, cu multă știință și, din fericire, cu tot atât de multă ironie de bună calitate, o proză a semnificantului. Dar nu numai, iarăși, din fericire. Cine-i citește cu atenție năzdrăvanele, ingenioasele lui scenarii epice, observă ce povestitor talentat este acest tânăr autor și că textualismul său este, în primul rând, un stil de a aduce în text un număr mare de povestitori. O narațiune este, în fapt, o gală a indivizilor care știu să povestească, iar personalitatea individului este dată tot de capacitatea lui de a povesti. Este o strategie, bineînțeles, a prozatorului și un stil de a reabilita epicul după o perioadă în care proza românească și-a exercitat virtuțile în sfera analizei și a eseului epic. Cel mai talentat povestitor din această nesfârșită serie de indivizi care pun existența într-o poveste este prozatorul însuși, Mircea Nedelciu, trecut ca și eroii săi prin multe. A fost profesor navetist, ghid O.N.T., magazioner și, apoi, vânzător în librăria editurii „Cartea românească”, actualmente este funcționar la Uniunea Scriitorilor și cultivator, dacă informațiile noastre sunt exacte, de viță de vie într-un sat din împrejurimile capitalei.

Prima lui carte (Aventuri într-o curte interioară, 1979) anunță debutul unei noi generații de prozatori și începutul unui nou stil în proza noastră. Stilul este direct, demonstrativ, normal prozaic. Sfera lui de observație se limitează, în volumul citat, la două categorii: aceea a noii intelighențe (studenți, candidați la facultate, absolvenți, pictori existențialiști etc.) și lumea „pălăriilor cenușii”, aceea care intră în fiecare dimineață pe porțile orașului și pleacă, seara, în trenuri și autobuze ticsite spre satele ilfovene din jur. O determinare socială, bineînțeles aproximativă, o „curte interioară” din care prozatorul

evadează adesea. El introduce în text tema sa și, totodată, o mică estetică asupra textului. „Unde este O.E?”, zice autorul la sfârșitul unei povestiri și tot el răspunde: „iar eu, Mircea Nedelciu (precum părintele care ascunde ciocolata în spatele fiului de câțiva anișori), voi spune pur și simplu: Nu e!” Orice povestire, scrie în altă parte Mircea Nedelciu, „nu e decât o maimuțareală a faptelor” și, după ce face descripția unei camere, prozatorul intervine pentru a da explicații despre construcția narațiunii: „stăpânesc eu această frază, mă folosesc de ea sau ea se folosește de mine și mă subjugă?” Asemenea reflecții sunt, de cele mai multe ori, însoțite de ironie, însă ironia nu ne împiedică să vedem procedeul ca atare: spargerea narațiunii, libertatea de mișcare a prozatorului în spațiul său epic, atitudinea de contestare a narațiunii pe cale de constituire. Dar să revenim la tipologie și la observația morală a prozatorului. O primă nuvelă, aceea ce dă titlul volumului, studiază un caz de alienare într-un oraș în care „nimeni nu crede într-o limbă comună”. Eroul, un tânăr crescut într-un orfelinat, privește prin geamul unui autobuz râul de oameni și zăpada murdară căzută peste oraș. Același tânăr stă într-o cafenea și citește ceea ce scrisese pe fața de masă o oarecare Nicoleta într-o clipă de inspirație moralistică: „Nu te speria, căci omul este aproape de om ca fusta de genunchi”. Un prieten povestește, în alt moment al narațiunii, moartea fratelui său, în timp ce memoria prozatorului se deplasează (ca un aparat de filmat) spre alt cadru ș.a.m.d. Proză bună de sugestie, reconstituire a unei atmosfere morale și numai indirect a unei tipologii specifice. Curtea de aer, a doua povestire, este mai convențională, teza morală e prea vizibilă. Veche, convențională este și tema (și tipologia ce o ilustrează) din altă povestire: Cocoșul de cărămidă. Mircea Nedelciu reia aici un subiect din nuvelistica lui Nicolae Velea: țărani deștepți și suciți, dialoguri în doi peri, false mistere agricole etc.

Observația este, în schimb, profundă și originală în 8006 de la Obor la Dâlga, O traversare, Cădere liberă în câmpul cu maci, Istoria brutăriei nr. 4 („văzută cu ochii” de către caporalul G.P. zis Bobocică) și alte narațiuni mai scurte. Mircea Nedeiciu fixează, aici, o umanitate între două forme de civilizație, sat și oraș. Gioni Scarabeu, sub numele adevărat de Ion Caraba din comuna Dâlga, zis și Ion a lui Scârbă, este prințul necontestat al trenului de persoane 8006 care circulă pe direcția București-Obor-Lehliu-Ciulnița-Fetești-Călărași. E prințul

sportului cu cartea și comilitonii lui sunt Nea Jenică Hoștea („66 de ani, pensionar, domiciliat în București”) și Piti (20 de ani, 1, 56 înălțime, spoitor). Specialitatea lui Gioni Scarabeu, în afara pocherului este observarea morală a feminității, cu umor și cruzime. Prozatorul reproduce cu fidelitate (și cu o plăcere ascunsă) noul jargon al acestei populații migratoare: – „Ce faci, scarabeule? strigă unu.

— Cetim cărți, domnu’ profesor!

— Ce mai faci, scaraboule? – altul. – Înfăptuim neabătut, domnu’ inginer!

— Ce faci, scarabeule?

— Ceac-pac, nea Cutare”. Gioni și-a terminat, între timp, studiile politehnice și a cunoscut o mare iubire care i-a schimbat modul de existență. Mircea Nedelciu nu analizează „transformarea” morală a personajului (acesta este stilul epic al prozatorilor din generația ’60), o include doar într-o istorie cu o cronologie răsturnată. Excelentă pictura socială, fin simțul auditiv. Două adolescente, Marta și Marinela, discută despre un psiholog și, în spatele acestei flecărelî tinerești, se profilează o dramă morală și o iubire incipientă (Cădere liberă...). Niște tineri trăiesc la întâmplare, fac gesturi absurde și dispar cu gustul leșiei pe buze (Traversare). Autobuzul care-i aduce la oraș este un fel de agora cu ierarhiile, valorile, mulțumiții și nemulțumiții ei. Aici se poartă discuții esențializate, concentrate din cauza zgomotului făcut de motor, se înfiripă idilele, se nasc un shakespearlene. Navetiștii citesc Magazin istoric și Flacăra și au o înțelegere (ne asigură naratorul) superioară asupra evenimentelor. Uneori, reîntâlnim în această umanitate nouă vechi reflexe caragialești. Se petrec însă și fenomene mai grave.

Ovid Petreanu a fost luat din sat de unchiul său, un influent colonel, și crescut la oraș. Căpătând diploma universitară, nu se prezintă la locul de muncă, parazitează, apoi, într-o criză de conștiință, dispare nu se știe unde. Prozatorul evită, aici, banalitățile prozei neosemănătoriste (orașul care maculează sufletul rural), evită și antipaticul schematism din proza cu teme educative, în fine, Istoria brutăriei nr. 4 este un fals jurnal de război, o tragedie mare văzută de un om mărunț. Mircea Nedelciu inventează jurnalul unui soldat-brutar și face, în paranteză, comentarii inteligent ironice despre retorica textului („a se remarca textul conștient de împrejurările proprii

elaborări... Avea el în vedere vreun lector anume?...”), luând peste picior un anumit tip sofisticat de scriitură, însă, cum în orice ironie este și o simpatie, scriitura complicată, scriitura dublată de retorica ei nu displace lui Mircea Nedelciu, spirit, încă o dată, ingenios epic. Istoria numai în aparență derizorie a caporalului brutar G. E, zis Bobocică, un fel de pastişă în stilul jurnalului colonelului Locusteanu, este un scenariu despre al doilea război mondial. Un scenariu fragmentat, bineînțeles, în care veritabilul tragism se deghizează în propoziții de o savuroasă incongruitate. O proză experimentală, eseistică, reflecții jumătate comice, jumătate serioase în marginea unei mari teme epice. Un exemplu: „Astăzi suntem în cele mai grozave timpuri (o frază primită, evident, însă iată cum este ea continuată), fiindcă suntem pentru a ne retrace fiind aproape cuprinși de inamic, suntem în așteptare. (Din ce provine deci tensiunea – s-ar întreba analistul. Din alăturarea unei idei „primită”, cu o expresie directă, deși reținută, a groazei? Din așteptare? Sau din informațiile noastre istorice?...).”. Ce se observă în narațiunile din a doua carte (Efectul de ecou controlat, 1981) este, întâi, o mare libertate de mișcare epică.

Prozatorul deschide povestirea într-un fel, apoi se răzgândește și ia o altă cale, ca un jucător de șah capricios care își schimbă de mai multe ori tactica. Ambiția lui nu-i atât să câștige, cât să creeze un spectacol al minții care gândește repede și imprevizibil. Experimentatul jucător sacrifică piese pe care ne-am aștepta să le păstreze și face mutații al căror sens nu-l înțelegem de la început. Interesat de atâtea combinații, jucătorul poate să eșueze, naratorul mai rar, pentru că victoria lui depinde de frumusețea în sine a spectacolului. El nu trebuie să răpună un adversar, trebuie doar să câștige un cititor derutat de atâta inteligență speculativă. Mircea Nedelciu, în orice caz, nu plictisește. O baladă a preafrumoasei conțopiste începe în stilul liric descriptiv de altă dată, cu frunze de trandafiri uscate și fluturi uriași, pentru ca, numai după câteva fraze, să ne dăm seama că totu-i o batjocură fină. Pe nesimțite, fraza începe să capete ritm, narațiunea s-a transformat într-o cronică rimată al cărei efect este anularea oricărui simț liric: „Dosarele de stări civile și alte fapte care îi displac (nicio aluzie directă la Balzac) rămâne-vor de-acum închise în dulap. Primarul e plecat, e om de vază, dar și el de curând fu cucerit de omul-rază. Miros de dușumele, scăldate-n

motorină, glasuri venind din alt birou, „eu nu-s de vină!”, bocanci murdari împiedicându-se de-un prag, mărgelile ieftine desprinse din şirag şi răspândite-n hol pe ciment rece, un plâns înăbuşit ce pe sub uşă trece şi vocea vicelui Ion Marin Ostace:

- De ce-ţi baţi, mă, nevasta, ce-ai cu ea?
- Ce vrei, dom vice, e nevasta mea!
- Păi, nu mai divorţezi?
- Acuma, iarna?

Un zâmbet mai schiţezi şi-nchizi romanul, poveşti din astea, azi, sunt cu toptanul, vei scoate iar dintr-un sertar dosarul şi iar vei scrie: «Deocamdată anulat, la anul!» Este stilul lui I.L. Caragiale din Dădă mult... Mai Dădă mult. Eroina povestirii lui Mircea Nedelciu, Jenny, este o romanţioasă Julietă, amatoare de literatură science-fiction, transferată în urma unor reduceri de posturi la serviciul stării civile de la o primărie sătească după ce a fost, se pare, şi şantieristă. Jenny iubeşte un tânăr uşuratic, Gelu, care o abandonează şi, apoi, ca într-un vodevil prost, se îndreaptă şi se însoară cu statornica fată. Comicul de bună calitate salvează mediocritatea intrigii, înveselitoarea cronică sugerează moravurile dure din lumea şantierului: „Mai erau femei acolo, însă nu de vârsta ei, toate erau măritate şi copii aveau, doi, trei. Una, Zina răguşită, care avea bărbat zugrav şi-njura mereu de mamă, o-ntrebă cu glasu-i grav: «Jenny, tu ascunzi vreo dramă, spune-o, ca să scapi de ea, te-ncurcaşi cu vreo lichea?» «Nici poveste, ţaţă Zino, n-am avut niciun iubit, n-am nici mamă, am o soră, de-un an s-a căsătorit»”... Preferinţele lui Mircea Nedelciu merg şi aici spre categoriile sociale dislocate: indivizi care, ieşind dintr-un mediu, n-au intrat încă moralmente în altul: recepţioneri de hoteluri, telefoniste, ghizi la O.N.T., navetişti, studenţi care au părăsit dintr-un motiv sau altul facultatea, tehnicieni inventivi care intră în conflict cu o birocraţie dură de cap şi răzbunătoare. Spaţiul acestei lumi pestriţe este harul, compartimentul de tren, autobuzul suprasaturat, holul hotelului turistic etc. Aici se petrec veritabile drame, se nasc sentimente mari, se destramă iluzii, se consumă idile tandre şi mai ales se vorbeşte mult, se tachinează enorm. Nedelciu propune, observând mişcarea acestei lumi marginale, o tipologie specifică: aceea a „recalcitranţilor zeloşi”. Sunt indivizi, de regulă tineri, care trăiesc în marginea legii, fără a fi propriu-zis delincvenţi. O frumoasă revoltă împotriva conformismului

se manifestă în acțiunile lor dezordonate. Am citat cazul romanțioasei funcționare care, înșelată în aspirațiile sentimentale, se refugiază în literatură S.F. Alții vor să trăiască, așa cum se zice, ca în filme, numai că spațiul lor de aventură este ridicol de mic: de la București la Dâlga. O telefonistă de hotel, Luiza, este fascinată de poza unui băutor de bere de pe coperta revistei „Life”, în timp ce Geza, mecanicul îndrăgostit, spirit mai pozitiv, nu este băgat în seamă (Christian Voiajorul; transmisiune directă). Prozatorul nu ia, totuși, prea mult în răs aceste iluzii care duc spre tragedii mărunte. Faptele eroilor din Efectul de ecou controlat nu sfârșesc în ridicol. Recalcitrantul zelos este un Mitică pe care viața l-a făcut filosof. El își pune (ca personajul narator din Partida de taxi-sauvage) o întrebare capitală: „Ce latură integratoare îi lipsește lumii ăsteia?” Narațiunea citată este caracteristică pentru adâncimea observației morale în proza lui Mircea Nedelciu. Niște tineri cu nume ciudate (Great Bibi, G. V) fac călătorii clandestine cu mașinile, seara, la orele de vârf. Unul este inginer de poduri și șosele și a ajuns șofer de ocazie pentru că un birocrat imbecil l-a pus în afara legalității, împreună cu prietenii săi cară noaptea țipi „trotilați” de băutură, apoi se strâng la „Cina” și comentează aventurile prin care au trecut. Adună banii la un loc și cineva vine cu ideea să-i dăruiască unui copil handicapat. Grupul se destramă, recalcitranții zeloși dau semne că intră în ilegalitate, iar cel rămas cu banii protestează și meditează asupra laturii integratoare a vieții.

Arma cea mai fină a lui Mircea Nedelciu este urechea lui. El știe să asculte, știe, evident, și să transcrie. Cele mai bune pagini din volum sunt niște juxtapuneri de fragmente din discursuri orale. Iată istoriile unui Mitică în delir verbal: „Voi știți, bă, că omul cât e spânzurat juisează? [...] E scump, dom'le, sau așa mi se pare mie, dracu' știe, da' cârciumile sunt pline, cine zice că românu o duce rău?” [...] „Ce soacră? am zis eu, și era normal să fiu puțin surprins. Mi-am imaginat mai întâi că ești căsătorită și eu eram nou pe acolo și mă văzuseră toți cu tine pe stradă. N-aveam chef să vină vreunul și să zică: «De ce te-ai luat, mă, de nevastă-mea?» M-am uitat chiar în jurul meu prin tot restaurantul, nu știu dacă te-ai prins, nu erau decât niște bețivani la o masă... [...] Și uite-așa, ești bolnav dă rinichi, zice, aoleo, și ce trebuie să fac? s-a uitat așa la mutra mea și zice: în primul rând să nu mai bei. Ș fi-tu, ăla marili? e tot la seral acum? da ce, nu-i mai bine? i-am dat de toate, și-a

luat zboru, da' s-a-ncurcat, dom'le, cu una acuma și-acu' vrea să se debaraseze de ea. Să stea liniștit, dom'le, să-și vadă de școală, dom'le!" Se adaugă la limbajul acesta – de o remarcabilă culoare orală – știința prozatorului de a pune în pagină nu atât paralelismul existenței, cât paralelismul discursului.

Pe coloana din stânga a paginii, o mărunță funcționară vorbește cu vecina ei de birou, iar pe coloana din dreapta năvălește limbajul indivizilor care cumpără mezeluri. Fragmentele unui discurs colectiv indignat, vulgar, agramat, corupt de așteptare și impaciență: „Da' să vie să-i pună pe cântar... doamna cu mizeluuu! E dă cinșpe lei!... Nu mă ține de vorbă, că am treabă... da' în aglomerația asta... Io am cerut d-ăia... lor iau și p-ăștia, da' nu e frumos treaba asta...”

Narațiunea finală a volumului (Claustrofobie) concentrează temele și personajele celorlalte și, în chip programatic, tratează relația dintre lectură și text. O temă de competența semioticii este pusă, așadar, într-o ecuație epică. Naratorul nu se ascunde în spatele personajelor, iese la suprafața textului, își provoacă cititorul și, ca provocarea să fie mai seducătoare, pune la cale un rapt: ridică de pe stradă un tânăr fotograf și-l ține închis într-o cameră timp de 12 zile pentru a experimenta un nou tip de lectură. O parodie, evident, a terorismului modern transpus în lumea noastră bucureșteană și o miză (lectura) care răstoarnă toate sensurile. Vasăzică: o narațiune despre lectura unei narațiuni, împănată cu comentarii naive despre text și, când respirația epică încetinește, naratorul nu ezită să apeleze la vechile trucuri ale avangardei: roagă pe tipograf să introducă 12 rânduri de „albitură”... Nu toate sunt reușite, dar, văzând fina ironie și puterea de inventivitate epică a autorului, le trecem ușor cu vederea. Scenariul epic se complică într-o oarecare măsură în cele unsprezece povestiri din Amendament la instinctul proprietății (1983).

Autorul introduce, după exemplul lui Camil Petrescu, note de subsol în care corectează remarca unui personaj din pagină sau aduce precizări privitoare la strategia narativă. Un exemplu: nea Vasile, șofer la O.N.T., povestește o istorie despre un țigan din Ferentari care trage folos de pe urma unei înscenări; când istoria se încheie, autorul face cunoscut cititorului faptul că ea a fost citită la un cenaclu și că un critic serios i-a atras atenția că aceeași povestire a mai fost scrisă, dar cu mult mai bine, de Hašek și ar fi vorba, așadar, de un plagiat

involuntar... Precizările au, desigur, o notă ironică și dau pe de o parte cititorului iluzia autenticității și, pe de altă parte, îi complică lectura, i-o fărâmițează. Scenariul cuprinde și un număr destul de mare de „relansatori epici”, adică citate din autori cunoscuți (Bulgakov, Georges Perec, Gilbert Durand), dar și din texte de reclamă turistică, horoscoape, studii sociologice, unele reale, altele, probabil, închipuite. Li se adaugă extrase din scrisori inventate, paranteze explicative, propoziții din Creangă și Marin Preda etc. Preda și, mai înainte, Creangă sunt citați ca să acopere emoția prozatorului. Procedul este în tehnica postmodernismului. Umberto Eco spune într-un loc că postmodernist este acel prozator care, având oroare de clișeele literaturii, le folosește, totuși, citându-le cu ironie. Ca să spună „te iubesc cu disperare” (cităm din memorie), personajul este nevoit să complice puțin această uzată propoziție: „așa cum zice sau cum ar zice (și aici este citat un autor celebru) te iubesc cu disperare”...

Postmodernist sau nu, procedul este curent în proza lui Mircea Nedelciu și el dă o mare libertate de mișcare autorului, în primul rând aceea de a întreține iluzia autenticității. El oprește povestirea personajului pentru a comenta stilul de a povesti (e sincer, e duios, știe sau nu știe să istorisească) sau pentru a-i face portretul. Când l-a încheiat, revine cu un nou comentariu, relativizând lucrurile, nuanțând propozițiile prea ferm articulate. Electricianul Negru Vasile, zis Moreno, are darul de a încurca rapid totul. Cum? „amestecând întâmplările, timpurile verbelor, persoanele, urmărind cu încăpățănare un singur sens, pe care trebuie să-l desprind eu [narratorul] din poveste, dar pe care, tot urmărindu-l, nu reușea să-l facă evident [...], e clar că nu știe să povestească...”. Proza în care apare această precizare se cheamă Provocare în stil Moreno. Moreno este, s-a înțeles, numele fictiv al personajului care încurcă așa de bine lucrurile, dar este – atenție! – și numele unui sociolog (J. L. Moreno) citat în text. Este vreo legătură între electrician și sociolog? Niciuna, la prima vedere cel puțin. Ai bănuiala la lectura povestirii că prozatorul aplică înapoi în compoziție stilul personajului său. Încurcă și el binișor planurile, trece de la una la alta, întrerupe des cronologia liniară și introduce un alt discurs și, evident, un alt plan de percepție. Impresia nu-i, cu toate aceste semne de neîntrerupt experiment epic, de artificializare a narațiunii. Chiar în cazul citat mai sus (Provocare în stil

Moreno) se întrevede o dramă umană: un tânăr schilodit la cutremur este îndrăgostit de o fată traumatizată ea însăși (nu poate să vorbească timp de doi ani) în urma catastrofei, în jurul acestei intrigă, care anunță o clară melodramă, se strâng câteva elemente pregnante ale realului: istoria unei bătrâne țărănci venite să cumpere oale din Obor, povestea încurcată a electricianului Moreno, sporovăială unei vecine etc... Naratorul (tânărul infirm) urmărește cu binoclul mișcările fetei de care este fără speranță îndrăgostit și, când acțiunea iese din câmpul său de observație, completează scenariul cu „vârtejul [său] imaginar”...

O autentică dramă umană se profilează în aceste sucite relatări: disperarea unui tânăr lovit de fatalitate și dorința lui de a supraviețui printr-o iubire fără șanse... Însă drama este întoarsă în final spre melodramă: fata se mărită cu un neamț și începe să vorbească, băiatul infirm începe, deodată, să meargă... Prozatorul dă, în altă parte, rețeta de a construi un personaj. Rețetă jumătate serioasă, jumătate fantezistă. La prima vedere pare o parodie a realismului tradițional: „pentru a-l cunoaște va trebui să văd cum vorbește, cum și ce înjură, ce crede, ce părinți, ce istorie, ce meserie are, cine are nevoie de el și cine nu, ce speră el să se întâmple, ce cumpără și ce vinde el, ce studii are, ce nu știe și crede că știe, ce știe și crede că nu știe. [...], cum sforăie, ce crede despre Dalí, Sartre, Freud, Pele, Ostap Bender și Wittgenstein, ce activitate sexuală spune (sau se poate deduce) că are...”, apoi vedem că, oricâtă ironie intră în acest text, câteva din aceste procedee vechi revin în povestirile lui Mircea Nedelciu. Putem conchide că ironia desacralizează ficțiunea (arătând pe față cusăturile, procedeele, trucurile ei) și deschide calea spre o mai bună percepție a realului. Iese la iveală, la lectură, un număr mare de întâmplări, povestiri adevărate, luate direct din viață (suntem avertizați), neîncheiate de cele mai multe ori. Prozatorul refuză să le dea o soluție și să închidă, astfel, narațiunea, pentru că, în fapt, nici în viața de toate zilele aceste cazuri nu au sfârșit previzibil. Când cronica faptelor mărunte și dispersate ajunge la un punct, prozatorul (direct sau prin intermediul naratorului) intervine și stinge reflectoarele: „de aici încolo, eu, nu numai că nu pot urmări ce se întâmplă, dar, sincer vorbind, nici nu sunt interesat”... O păcăleală, obișnuitul truc al autorului care a spus ceea ce a avut de spus și caută, acum, un pretext pentru a se retrage? Din toate, probabil, câte ceva. Fapt sigur că povestirea lui Mircea

Nedelciu se revelează ca scriitor (cu toate procedeele ei și cu toți factorii care o compun: personaj, spațiu de desfășurare, narator, autor) și ca ficțiune care propune o tipologie și o istorie verosimilă. Am văzut cum se construiește scriitura, să vedem, acum, ce comunică ficțiunea din interiorul ei. Mircea Nedelciu continuă să sondeze în mediile migratoare și să observe noile categorii umane apărute în societatea românească în ultimele decenii: țărani deveniți muncitori navetiști, ghizi O.N.T., șoferi, brancardieri, moașe, tineri care nu iau viața în serios sau o iau, dar viața nu vine în calea reveriilor lor, părinți care nu se înțeleg cu copiii, turiști care caută plăceri ușoare și cumpără obiecte kitsch... Și, în această umanitate pestriță, un număr de indivizi care povestesc și se definesc, ca personaje, prin stilul de a povesti: nea Anghel, șoferul, nea Vasile T., tot șofer (șoferii formează în proza lui Nedelciu o categorie de buni povestitori) etc... Cititorul este silit (este programat) să pună singur ordine în acest caleidoscop de fapte risipite într-o compoziție ruptă cu bună știință. Un tânăr de 23 de ani, cu o identitate, la început, necunoscută, nu are stare, fuge de ici, colo, schimbă meseriile și locurile de muncă. Este însurat și are 3 copii, e fiul unui mare chirurg (D.) și, ca eroii lui Gide, își detestă familia (mama, tatăl, frații). Mai târziu aflăm că tânărul fără astâmpăr se numește Alex. Daldea și că este „un neidentificat” în sens moral. Un tip care, cu aceste date interioare, circulă în proza lui Mircea Nedelciu. E tipul „orfanului” (uneori la propriu, alteori în chip figurat) care își caută o identitate într-o lume care amestecă valorile și cultivă kitschul. Însă chiar în această mistificație se manifestă tragicul. Fugitivul Daldea ajunge la Oradea și acolo dă de turcoaica Dilare care este îndrăgostită de un ghiaur și disperată pentru că nu știe să aleagă între datorie (părinții care țin la tradiție și interzic mezialianța) și sentiment. Un orfan (Bebe Pârvulescu) își caută părinții și descoperă tragedii vechi, uitate (părinți despărțiți, femei necăjite, un tată vitreg care suferă de o boală curioasă: o scârbă totală de lucruri, o greață existențială ce nu poate fi diagnosticată medical).

Prozatorul are predilecție, repet, pentru locurile publice aglomerate (compartimente de tren, autobuzul, baia comună, azilul de bătrâni, hotelul), acolo unde destinele se amestecă și tragediile trăiesc în intimitatea farsei. Doina este „femeia fără calitate” și, dacă înțelegem bine, este o moașă tânără, speriată de ceea ce vede. Fotonelu

(O zi ca o proză scurtă) înregistrează o înscenare polițistă, Maco este student la fizică și, printre picături, face pe ghidul. El este foarte disponibil sentimental și are, din această pricină, fel de fel de încurcături. George, colegul său, este mai sobru și telefonează mereu soției care-l reclamă acasă... Bibi, zis Great Bibi, este taximetrist particular și are un mod ingenios de a racola femeii... Maraia iubește pe Claudio, care este iubit de Giulai, prietena Maraiei, și iubirile lor eșuează pentru că... Prozatorul nu dă o justificare, dă doar un număr de variante („să împrumutăm puțin și varianta Giulaiei”) asupra aceluiași caz... Eroul se află într-un tren care merge spre Moldova și ascultă ce vorbesc pasagerii din compartiment: „Ai noroc, dom Nagâțu!” ... „...” „Nu vorbești, mă?” „Cum să nu vorbesc, da’ nu te-am auzit”. [...] „Și vacă buuună, a mea, nu-i chiar grasă, daa’ nu dă cu pișoarili, are lapte...” „ăla are șinzăși di oi, numai d alea cu urechile n jos și cu coada așa di lată”. „Cât o mătură!” „Exact”. „Da’ io? Am avut o oaie, putea să se mârlească și cu un berbec bălțat, ea tot miel alb dădea!” Mircea Nedelciu este neîntrecut în a stenografia limbajele oralității. Talentul epic este puternic și povestirile din Amendament la instinctul proprietății arată, în continuare, un autor care caută să prindă într-un scenariu epic heterodox o umanitate nouă, ieșită și ea din vechile tipare (ale literaturii și ale vieții). Această masă impură, dislocată, disponibilă, cu vorba repezită și colorată, constituie personajul predilect al povestirilor lui Mircea Nedelciu. Nu lipsesc din ele descripțiile amănunțite în stil auctorial (justificate astfel de prozator: „urechea noastră auctorială trebuie să mai rămână în aceeași cameră”...) și urechea, receptivă, la pândă, dornică să nu scape nicio nuanță, întârzie multă vreme în camera citată, și nu numai aici. Nu s-ar putea reproșa lui Mircea Nedelciu – un prozator care a înnoit și revigorat, realmente, povestirea și schița românească – decât un exces în complicarea scenariului. Este momentul în care studiul mijloacelor acoperă în narațiune revelarea umanului.

Stilul epic este tot atât de ingenios și în romanele lui Mircea Nedelciu (Zmeura de câmpie, 1984; Tratament fabulatoriu, 1986). Zmeura de câmpie, subintitulat „roman împotriva memoriei”, este o proză excepțională. Unii comentatori se întrebau, cu îndreptățire, dacă Mircea Nedelciu, specializat, consacrat în „proză scurtă”, poate experimenta pe un câmp mai vast și poate construi o acțiune care să

satisfacă legile (desigur schimbătoare, complicate, din ce în ce mai complicate la sfârșitul acestui secol, dar, totuși, legile specifice) romanului. Narațiunea de 238 de pagini antrenante, iscusit desfășurate, dovedește că prozatorul poate vedea pe spații ample și poate fixa o tipologie în mișcare. El amplifică mijloacele pe care le-a experimentat în povestirea scurtă și adaugă altele noi, cum ar fi utilizarea discursului epistolar și a caietului de regie. Romanul cuprinde, astfel, aproape toate formele de discurs epic: confesiunea, jurnalul (caietul de regie al lui Radu A. Grințu), românii epistolari, cum am precizat, extrase din scrieri istorice și din opere de ficțiune, relatări obiective, auctoriale, eseu autoreferențial (cartea se încheie cu studiul „Este Zare Popescu un personaj în «romanul» Zmeura de câmpie?”), dosar de documente, mai multe perspective asupra aceluiași eveniment sau personaj, discursul naratorului și discursul autorului (în pagină și, mai rar, în subsolul paginii), discursuri din afara scenariului românesc (numeroasele și savuroasele înregistrări făcute în autobuz, în tren, într-un restaurant etc.). Să nu ignorăm, apoi, faptul că Zmeura de câmpie este conceput ca un dicționar de obiecte (de la arac la zaț) și, totodată, romanul poate fi socotit o ficțiune a personajului Radu A. Grințu. Este o subtilitate a autorului de a cultiva această ambiguitate. Grințu vrea să devină regizor de film, ține un caiet de regie și tot timpul imaginează scenarii cinematografice. Cititorul, care nu scapă din vedere aceste amănunte, se întreabă cu îndreptățire dacă ceea ce se povestește în roman se întâmplă în viață sau se petrece numai în imaginația (scenariul) naratorului?! O abilitate bine condusă și niciodată dezvăluită, întâmplările au avut loc, cu adevărat, sau ar fi putut avea loc. Iată ce sugerează acest lung scenariu gândit de un personaj care visează să devină regizor de film și scris de un prozator care se joacă amestecând mereu planurile temporale și spațiale. Trebuie să spunem că jocul este inteligent și romanul este profund, în el se concentrează toate descoperirile și toate abilitățile textualismului, așa încât cine vrea să-și facă o idee despre preocupările prozei românești în anii '80 poate lua ca punct de reper Zmeura de câmpie. O carte substanțială în sine, ca proză nouă, printre cele mai valoroase scrise în acest deceniu la noi.

Romanul începe cu o scenă lirică: o amintire dintr-o îndepărtată, pierdută copilărie. O curte uriașă, o pădure de zmeură în care un copil

se ascunde și vocea plângăcioasă, speriată a altui copil care caută pe cel dintâi. Acestea sunt elementele care alcătuiesc prima imagine a scenariului și ea va căpăta întreaga semnificație mai târziu, când destinele eroilor vor fi cunoscute. Deocamdată nu știm cine vorbește și cine comentează. Doi soldați stau de vorbă și, într-un târziu, ne dăm seama că dialogul lor a avut loc în alt timp. Protagonistii se cheamă Zare Popescu și Radu A. Grințu. S-au cunoscut în armată și, împrietenindu-se, se descoperă la sfârșitul romanului frați buni. Pierduți de părinți în epoca tulbură de după război, ei au crescut, fără să știe unul de altul, în orfelinat. Zare Popescu a dat examen de admitere la Facultatea de Istorie și n-a intrat din pricina teoriilor lui curioase asupra disciplinei pe care vrea s-o studieze. Este prieten cu profesorul Valedulcean și, din scrisorile adresate acestuia, înțelegem că Zare este pasionat de etimologii și judecă istoria în funcție de numele pe care le au obiectele în istorie. Teoria lui, îmbrățișată și de Valedulcean, este că istoria este alcătuită din oameni, obiecte, nume și povești și a descoperi trecutul este a descoperi relațiile dintre aceste patru elemente. Pasiunea pentru istorie și pasiunea pentru etimologii (așadar: pentru o arheologie a sensurilor) nu sunt fără legătură cu tema mai profundă a eroului și, în consecință, a romanului: tema identității. Zare Popescu își caută părinții. Originea și complexul lui de orfan, om fără identitate, se manifestă și în vocația pentru filologie și istorie. El vrea să ajungă la rădăcina cuvintelor, la înțelesul original, după cum vrea să descopere faptele din trecut prin studiul numelor și al poveștilor... Grințu, prietenul său, imaginează scenarii și tema lor este tot căutarea identității. Gelu Popescu, al treilea personaj notabil al romanului, este ca și ceilalți orfani și începe pe cont propriu o „anchetă genealogică”. El ajunge într-un sat din Ilfov (Burlești), stă de vorbă cu un bătrân învățător pe nume Popescu, ascultă poveștile unui alt bătrân, Anton Grințu, și face un raport pe care nu vrea să-l dezvăluie decât în final, când destinul celor interesați (Zare Popescu, Radu Grințu, Ana) cunoaște alte complicații. Zare și Grințu fac parte, moralmente, din familia ghidului George, a recalcitrantului, fugitivului Daldea și a lui Bebe Pârvulescu, victimă a tragediei sociale din anii '50. Toți sunt, încă o dată, la propriu sau la figurat, orfani și își caută o identitate într-o lume în care nu numai registrele stării civile s-au amestecat, dar și valorile morale.

Romanul, urmărind tema, desface și complică scenariul. Zare Popescu a văzut o fată la un concurs literar și se îndrăgostește fulgerător de ea. O caută mult timp (o altă căutare a identității) și-o află: se cheamă Ana Szasz, este unguroaică sau săsoaică, probabil un amestec, învață la un liceu pedagogic și ajunge învățătoare (coincidență bine pregătită) în satul Burlești, acolo unde s-au născut, în fapt, Zare Popescu și Radu Grințu. Ana se îndrăgostește, la rândul ei, de curiosul Zare Popescu, îi trimite scrisori într-un limbaj, la început, plin de improprietăți, apoi îi pierde urma și-l caută peste tot (tema căutării continuă). Din motive pe care nu le cunoaștem, Zare nu-i răspunde, e preocupat de teoriile lui asupra istoriei și-i scrie cu mai mare regularitate profesorului Valedulcean, făcând speculații de ordin filologic. El crede că are un frate, pe Gelu Popescu, zis Maestru, și fratele pornește spre satul Burlești, acolo unde s-ar afla părinții lor prezumtivi. Gelu are, ca toți eroii lui Mircea Nedelciu, urechea ascuțită și știe să asculte și să reproducă, în tren, înregistrează interminabilele istorii ale unui salariat zelos, Subalternul, în sat se amestecă printre cei care stau de vorbă în jurul unui cazan de ȕuică și află alte istorii, merge, apoi, în casa bătrânului Anton Grințu și descoperă alt rând de fapte, povestite de un om care a trecut prin multe.

Toate acestea dau culoare romanului și dau și o sugestie despre tragediile unor indivizi obișnuiți. Căutarea identității este, în fapt, pretextul pentru a releva o istorie tulbure și violentă și, în marginea ei, un număr de destine. Radu A. Grințu a crescut la căminul de copii și a ajuns profesor de română într-un sat, apoi a venit la oraș și a fost câțiva ani pedagog, apoi a devenit ghid și vrea acum să facă filme. Are spirit de observație și notează în caietele lui ceea ce vede sau ceea ce își imaginează că vede. În roman pătrund, pe această cale, istorii inedite, cum sunt acelea ale neuitatului Bobocică, cunoscut deja dintr-o schiță inclusă în volumul Aventuri într-o curte interioară. Mircea Nedelciu reia confesiunile brutarului despre război, le fragmentează și le alternează cu extrase din caietul de regie al lui Grințu. Alteori, autorul intervine direct pentru a preciza poziția sa față de personaje: „În toată această descriere am urmat tot timpul punctul de vedere al lui Grințu” sau: „Și, în timp ce Zare îl ferechezuiește pe Grințu în holul infirmeriei unității, îmi voi permite, fără a pretinde că prin asta schimb cine știe ce reguli ale narațiunii romanești, să mai dau câteva detalii

despre existența anterioară și ulterioară a fiecăruia dintre ei”. Să precizăm că prozatorul se ține de cuvânt. Preia o convenție veche în proză și, mărturisind-o, se simte liber s-o aplice după pofta inimii ușoare, vorba știm noi cărui personaj. Este o notă de joc și, implicit, o notă ironică în această ieșire repetată pe scenă a autorului pentru a preciza tactica și trucurile sale. Dar este, cum am precizat mai înainte, și un mod de a sugera modul în care se constituie (sub ochii și cu participarea lectorului) narațiunea ca atare. Abia prozatorul ne dă câteva informații despre eroii săi Zare, Grințu și Ana, că se răzgândește și închide dosarul: „Nu vom dezvălui deci misterul până la capăt...” Alteori, Mircea Nedelciu ia în răs perspectiva auctorială a romancierului clasic. Perspectiva sau limbajul teoriei literare actuale? „Nu s-ar putea afirma, din perspectivă auctorială, că Zare e un tip care se abține de la alcool”. Nici, am putea adăuga, prozatorul textualist de la ironie și, semn de inteligență, de la autoironie. Romanul este plin de asemenea observații care, sub o formă adesea înveselitoare, întrețin ideea unui metaroman în interiorul romanului. Cele mai reușite privesc stilul povestitorilor din narațiune. Stilul face parte, am văzut, din portretul personajului.

Prezentând individul, prozatorul prezintă înainte de orice modul lui de a povesti. Aici se vede inteligența, aici se revelează caracterul său. Bătrânul învățător Popescu pune în istoriile lui despre război un înțeles moral. Unul dintre spionii prozatorului (anchetatorul particular Gelu Popescu) prinde nuanța și-o comunică: „Deci, asta era! Bătrânul vrea să povestească în mod coerent. Chiar atunci când abia a fost trezit dintr-un somn buimăcitor de după amiază el vrea ca tot ce spune el să aibă un chichirez, o morală”. Subalternul din tren, acela care caută mereu pretexte pentru a povesti vrute și nevrute, este tipul povestitorului lingușitor, interesat, o șeherezadă logoreică. Nu-i lipsit de abilitate din moment ce reușește să-și țină tot timpul ascultătorul (nu altul decât directorul său) cu gura căscată. E un profesionist al invenției și Valeriu Cristea vede în el (Fereastra criticului) un simbol al prozatorului care se agață și el de orice amănunt, oricât de îndepărtat, pentru a introduce o istorie, satisfăcând astfel gustul unui insașiabil sultan-cititor. Aș vedea mai degrabă în limbutul Subaltern simbolul povestitoruluikitsch. Un cronicar fără noimă, fără dichis, adică fără stil. Sau stilul fără stil. Acela care sporovăiește și agață întâmplările ca

mărgelele pe o ață. Anton Grințu povestește ca un infanterist: „Povestea înainta pas cu pas, chiar dacă aproape fiecare pas putea însemna o surpriză, iar noi nu reușeam s-o urmărim decât prin salturi și zigzag-uri. Era sigur, însă, că el avea o adevărată știință a provocării acestor salturi”. Stilul este, deci, omul, omul se identifică, moral și intelectual, cu stilul de a pune ordine în evenimente și a le comunica apoi unui public eterogen. Bătrânul Grințu definește un spațiu nu după oamenii sau clădirile lui, ci după animalele care îl populează. Prozatorul este atent și la acest aspect și, hotărât să spună totul cititorului său, oprește povestirea bătrânului ciudat și face precizările necesare, în fine, de la povestitor naratorul trece la povestire. Și povestirea are un stil, nu numai cel care o spune. Romanele lui Nedelciu (tehnica este aceeași și în Tratament fabulatoriu) discută, pe față, felul în care se organizează o povestire și despre calitatea ei. Aflăm, de pildă, că o povestire nu convinge niciodată dacă este o simplă descriere, dacă nu cuprinde „întâmplări atractive și semnificative”. Ascultătorii din satul Burlești, strânși în jurul unui cazan cu țuică, sunt foarte exigenți. Ei nu înghit orice, cronologia plată îi plictisește. Unul dintre naratorii romanului este de față și traduce în limbajul său această exigență. El dă relații și despre structura povestirii. Iată una dintre ele: „Nu există o cronologie a lucrurilor povestite, înlănțuirea lor depinde mai degrabă de pertinența vocii celui care intervine, de știința lui de a povesti, de gradarea povestirii, dar și de șocul inițial, de obicei anunțat ca fiind viitorul șoc a ceea ce se povestește”.

Precizările sunt bune pentru că ele spun ceva și despre structura romanului Zmeura de câmpie, plin de asemenea note autoreferențiale. Încă o dată, un roman în care se povestește mult și se discută iarăși mult despre ceea ce se povestește. Povestirile din interiorul scenariului sunt, de cele mai multe ori, pline cu adevărat de întâmplări atractive și semnificative. Acelea despre război sau acelea, foarte numeroase, luate din viața obișnuită. Este uluitor ce dar are prozatorul de a prezenta semnificația unei scene altminteri banală: poziția oamenilor într-un autobuz, mișcarea înceată într-o stație de autobuz, o lecție de istorie și activitatea ilicită a elevilor Popescu Zare și Mușu, intrarea într-un restaurant și cearta dintre chelnerul refractar și clientul încăpățânat... Un țăran sau un fost țăran apare cu o capră în

Gara de Nord și într-o pagină savuroasă, aflăm rostul acestei aventuri. Un profesor vorbește despre trecutul îndepărtat și, în acest timp, doi școlari isteți joacă „pâinile”. Profesorul îi prinde, însă Zare, unul dintre școlari, scapă printr-o întrebare care-l lasă fără replică pe profesor. Școlarul are o idee despre nume și lucruri și ideea este preluată de profesor și va forma de aici înainte axul cercetărilor sale... Există, în acest carnaval de istorii comentate, ironizate, și o temă tragică. Aceea care înfățișează destinul unor tineri care își caută o familie (o identitate, o tradiție). Zare Popescu și prietenul său, Grințu, se dovedesc a fi frați, victimele unei istorii violente și absurde. Ei vor să afle ceva despre tragediile părinților și află un număr de povestiri încurcate despre aceste tragedii. Romanul se apropie, la acest punct, de tema culpabilității și a inocenței în istorie, tratată de prozatorii generației '60. Există, în fine, în Zmeura de câmpie și un roman de dragoste, cu note voite de senzațional și melodramă. Zare se îndrăgostește fulgerător, am semnalat deja cazul, de Ana, o caută, o află, apoi dispare fără explicații. Ana, devenită între timp învățătoare, face investigații și, în cele din urmă, se dăruiește lui Gelu Popescu, „fratele” (neconfirmat) al lui Zare, apoi îl alungă, învățătoarea rămâne însărcinată și povestea neîncheiată. Neîncheierea intră în strategia prozei lui Mircea Nedelciu.

Dacă destinul eroilor continuă în viață, de ce prozatorul să se grăbească să-l închidă în narațiune? Singurul fapt precis este că acești tineri fără identitate socială, loviți de istorie, află un spațiu-matrice. E satul Burlești, unde s-au născut și de unde au fost apoi îndepărtați. Zmeura din grădina bătrânului învățător Popescu pare a fi simbolul acestei regăsiri, toposul copilăriei pierdute, „imaginea cu care începe lumea”.

Proza autoreferențială, în varianta lui Mircea Nedelciu, are și asemenea accente grave. Jocul încetează, ironia se retrage, intimidată, din text. Dar nu pentru mult timp. După ce a prezentat destinul lui Zare Popescu, prozatorul se întreabă dacă este sau nu Zare Popescu un personaj verosimil în romanul Zmeura de câmpie? Prilej de a mai lua o dată în răs vechiul realism: „S-ar putea să nu fie pentru că îi lipsesc mai multe elemente constitutive, dintre cele care sunt considerate obligatorii. Culoarea ochilor lui nu este nicăieri definită. El nu-și cunoaște nici măcar părinții. Nici nu vrea să-i cunoască. Este posibil un

asemenea personaj?” întrebare, desigur, retorică. Personajul este verosimil, romanul Zmeura de câmpie este viabil estetic și are multă originalitate. Tratatul fabulatoriu începe cu un lung studiu de sociologie a textualismului și despre tendința de „marșandizare” a artei în societatea capitalistă. Nu prea se vede bine rostul acestor speculații în fruntea unei opere de ficțiune și, chiar luate în sine, speculațiile arată o optică maniheistică, surprinzătoare la un prozator instruit ca Mircea Nedelciu. El vrea să justifice, socialmente, textualismul, prezentându-l ca un fenomen de rezistență la ceea ce prozatorul numește „consumism”. Iată cum: „Cred că, la origine, este o încercare a literaturii de a integra mecanismul textual al societății.

Dacă societatea capitalistă încearcă integrarea artei prin marșandizare, atunci și literatura încearcă integrarea socialului prin textualizare” ... în același spirit este văzut și rostul autoreferențialității: „Dacă problema literaturii este aceea de a «face omul», de a participa la o largă acțiune de formare a omului nou, atunci stăpânirea a numeroase tehnici narative, autoreferențialitatea (în felul acestei prefețe), introducerea testelor și a conexiunilor inverse, piedicile puse lecturii «consumiste» și încercările de a dota cititorii cu mijloace adecvate de analiză, toată această desfășurare de forțe auctoriale face parte din procesul de conștientizare a participării la nobila acțiune antropogenetică”. Dacă aceste propoziții n-au o notă ironică, atunci misiunea literaturii autoreferențiale este prea simplist pusă din această perspectivă sociologică. Tratatul fabulatoriu este romanul unei iluzii și comparația cu *Le grand Meaulnes*, cartea cea mai citită în Franța în acest secol, este potrivită. Eroul lui Alain Fournier caută copilăria pierdută și n-o mai găsește, personajul lui Mircea Nedelciu, meteorologul Luca, a nimerit odată într-o colonie ciudată, pe Valea Planșii, la Conac și nici el, nici alții n-o mai află... Este un vis al personajului, o nebunie, cum cred profesorul Nelu și medicul Abraș, sau acest paradis există și pentru a-l descoperi trebuie o operație de inițiere? Iată, deocamdată, scenariul profan al romanului: un meteorolog, Luca, după ce a lucrat mult timp la o stație izolată pe munte, este repartizat să lucreze la Fitotronul din Fuica, un centru sofisticat de cercetare a plantelor situat în apropierea unui mare oraș. Până să ajungă la gazda lui moș Petru, Meteo Luca răătăcește drumul și nimerește într-un loc straniu unde o fată frumoasă, îmbrăcată

orășenește, păzește oile și niște indivizi și mai ciudați, mulți dintre ei intelectuali, duc o viață comunitară condusă după alte legi decât acelea ale vieții din afară. Un fel de falanster în care indivizii, odată intrați, își schimbă numele și mentalitățile. Care este originea acestei societăți secrete, coborâtă din cărțile utopiștilor? E tema de cercetare a unora dintre membrii comunității. Un fost anticar studiază viața „bunicului Marcu” care pare a fi lăsat banii necesari pentru întemeierea coloniei...

Din datele deja descoperite, biografia lui Marcu are unele elemente comune cu aceea a lui... Mateiu Caragiale: copil din flori, căsătorit cu o boieroaică mai mare cu 20 de ani decât el, instalat ca un senior la Conacul pe care l-a împodobit cu desene heraldice etc., și-a ridicat un steag verde-auriu cu blazon, simbol al proprietății, vechimii și al puterii... Cum Mircea Nedelciu s-a născut la Fundulea, lângă Sionu, ne vine să credem – căzând și noi în păcatul criticii biografice – că el s-a folosit de marele Matei și de nebunia lui seniorială pentru a face din el un personaj misterios într-un roman care tratează în chip realistic tema unei utopii.

Însă adevărata intrigă a romanului se desfășoară în afara acestei obsesii. Sau, mai bine zis, utopia este un pretext pentru a studia moravurile societății profane. Meteo Luca povestește ceea ce a văzut la Conac și nimeni, cu excepția lui Moș Petru Brodeală – care nimerise și el, în tinerețe, „din brodeală” în acel loc ascuns (de unde i se trage și numele) – nimeni, zic, nu-l crede. E declarat nebun și trimis discret să consulte pe doctorul psihiatru Abraș.

Romanul sentimental începe propriu-zis cu acest moment. Luca este un bărbat atrăgător și pe el pune ochii actrița Gina Felina, soția medicului, femeie frumoasă și insațiabilă. Gina se arată interesată de poveștile meteorologului și este, se pare, singura care crede în existența Conacului și a coloniei... De Luca este îndrăgostită și studenta Nati din Fuica și, pentru ca numărul nepotrivirilor să crească, Luca iubește de mulți ani, fără speranța de a o putea lua de soție, pe Ula Miorean, fiica unui intransigent avocat... O intrigă sentimentală complicată, o iluzie înțeleasă ca simptomul unei clare dereglări mentale, un număr de indivizi comuni (un profesor, pe nume Nelu, mediocru și invidios, un pictor ratat, Vio, un doctor încornorat și, probabil, incompetent profesional, un inginer agronom, Pascu, care visează să scrie proză, un alt inginer, Ion Ion, băutor sincer și redutabil,

o femeie nimfomană și sentimentală, Gina-Felina...) care se definesc, moralmente, în funcție de această utopie. Ei nu cred decât ceea ce văd și nu văd decât ceea ce se află în sfera existenței lor mediocre. Beau, vorbesc la infinit, se tachinează, se înșală unii pe alții (Gina-Felina este o generoasă ispită). Utopia în care crede, neclintit, Luca este în afara posibilității lor de înțelegere. Singură, repet, actrița pare a avea o mai mare deschidere, însă lucrurile se complică, în cazul ei, din pricina disponibilității ei erotice. Mai există o categorie de personaje în Tratatul fabulatoriu, cea mai importantă, în fapt, aceea a povestitorilor, cunoscută și din cărțile anterioare ale lui Mircea Nedelciu. Ei dau culoare paginilor, uneori cam terne, din acest roman demonstrativ. Memorabil este, aici, Moș Petru Brodeală. El face o cronică a satului și dă versiunea lui asupra Conacului de la Temenia. Iată momentul colectivizării: „Așa, mă neică, hai să trăim! Și să vezi ce-i face copilu' lu' bietu' Niculăiță, vai dă mama lui! Acu' să-ncepuse mai tare iar că să se termine cu colectivizarea. Io, ca tot omu', m-am mai dat pa după casă, mai luai calea pa gârlă-ncolo, pân'stuf sau pa gheață că era iarnă, tot să nu mă întâlnesc cu ei, da' pân' la urmă m-am înscris, că de ce era să fac? Și io n-aveam nici pământ așa mult, nici vite, dacă n-am avut nici copii, c-așa fu să fie, de nu pierdeam io mare lucru. Dă prima dată, când cu întovărășirile, nu mă dusesem, da' acu' am zis că hai. M-am înscris chiar la Temenia, dăși nu vrea nimeni că dă când îi prinsese pa șnapanii ăia atunci cu furtu' dan avutu' obștesc să-ncetase și investiția dă la Valea Plânșii, nu mai avea oamenii încredere, știi? Da' m-am înscris, n-am creat probleme”. Tratatul fabulatoriu cuprinde, în rest, obișnuitul scenariu al prozei lui Mircea Nedelciu, cu alți actori, bineînțeles: fragmente dintr-un roman epistolar (scrisorile lui Luca către Ula, scrisorile Ginei către Luca), momente de suspans (invidiosul profesor Nelu fură scrisorile Ginei și le duce soțului, dar Gina-Felina știe să iasă din încurcătură), o intrigă polițienească (Ula și tatăl ei dispar și Luca este suspectat de crimă), notații despre viața indivizilor în obsedantul deceniu (istoria lui Neculai Piston) și, în fine, în scenariul romanului intră, cum era de prevăzut, și însemnările autorului care scrie romanul Tratatul fabulatoriu. El vorbește de „condiția tragică a auctorialității”, dă un dicționar al personajelor, introduce un jurnal al prozatorului care, izolat într-un orașel liniștit, retranscrie romanul și se întreabă dacă trebuie să gândească sau nu în locul personajului său.

Romanul lui Nedelciu cuprinde și ficțiunea personajului care scrie romanul care tocmai se desfășoară sub ochii cititorului (o ficțiune devenită clișeu în metaromanul românesc, îndeosebi în acela al „târgoviștenilor”). Cel care scrie, din perspectivă profană, istoria lui Meteo Luca este inginerul agronom Pascu... O mistificație asupra căreia autorul își avertizează cititorul. Romanul se încheie cu o scenă în stil Mircea Eliade (un posibil model pentru Mircea Nedelciu în această carte): grupul condus de Gina-Felina caută să descopere Conacul de pe Valea Plânșii și să verifice, astfel, „nebunia” lui Luca. Nu descoperă, bineînțeles, nimic și momentul în care ei se întorc în spațiul lor (profan, civilizat), morți de oboseală, zdrențuiți, iritați este bine prins în narațiune. Utopia este, pentru ei, o nebunie, un păcat al spiritului. Mircea Nedelciu a învățat bine lecția prozei mitice, de la Eliade și alți prozatori moderni (Hesse, Ernst Jünger) și anume aceea că neobișnuitul, utopicul, fantasticul, pe scurt, miticul trebuie tratat cu mijloacele realismului și privit din perspectiva istoricului. Descripția coloniei de la Conac este admirabilă și lasă acea impresie de mister pierdut la granița dintre posibil și probabil. Comunitatea de pe Valea Plânșii este, poate, o reverie a personajului, simbolul – în mod cert – al unui paradis întrezărit (în imaginație, în lumea realului?) și pierdut. Căci condiția oricărui paradis este să fie pierdut și căutat.

Fără a avea profunzimea și originalitatea romanului anterior, *Tratament fabulatoriu* este un roman notabil (unele pagini sunt remarcabile, acelea, de pildă, în care prozatorul acesta cu urechea fină și ochiul ager observă și înregistrează culorile, mișcarea și limbajul mediilor pestrițe) și arată posibilitatea lui Mircea Nedelciu de a deschide proza textualistă spre domeniul parabolicului și al miticului. N-ar fi exclus ca, într-o zi, acest excepțional prozator să scrie o nuvelă sau un roman fantastic, ținând seama de faptul că narațiunea fantastică modernă se bazează pe intuiția spiritului realist și pe subtilitatea dialecticii lui.

Ioan Groșan

— *Date despre autor*

Ioan Groșan (n. 3 octombrie 1954, Satulung) este un prozator român.

Biografie

A absolvit în 1978 Facultatea de Filologie a Universității

„Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca. Face parte din gruparea revistei „Echinox”, unde debutează în 1974. Debutează editorial în 1985 cu volumul de povestiri *Caravana cinematografică*. A fost membru al Cenaclului de proză Junimea, de asemenea, membru fondator al grupării „Ars Amatoria”. În prezent este publicist-comentator la cotidianul „Ziua”.

Opere publicate

²*Caravana cinematografică*² (1985)

²*Trenul de noapte*², proză scurtă (1989)

²*Scoala ludică*² (teatru, 1990)

²*Planeta mediocrilor*² (1991)

²*O sută de ani de zile la Porțile Orientului*² (1992)

²*Jurnal de bordel*² (1995)

²*Jurnal de Cotroceni*² (1998)

²*Județul Vaslui în NATO*² (2002)

Prezent cu o povestire în antologia *Generația '80 în proză scurtă*, alcătuită de Viorel Marineasa și Gheorghe Crăciun (Editura Paralela 45, 1998).

Volumul de povestiri *Caravana cinematografică* a fost publicat în traducere în Rusia, iar nuvela *Trenul de noapte*, în Franța, Germania, și Polonia.

Afilieri

Membru al Uniunii Scriitorilor din România

Premii

Premiul pentru debut în proză al Uniunii Scriitorilor din România (1985)

Premiul pentru proză al Uniunii Scriitorilor din România (1992)

— ²*O sută de ani de zile la Porțile Orientului*²

²*O sută de ani de zile la Porțile Orientului*² este un roman umoristic, ce înfățișează peripețiile a doi călugări trimiși în solie la Vatican și pe cele ale lui Barzovie Vodă, domn al Moldovei mazilit care se duce la Stambul să afle de la ce i s-a tras și să își recupereze scaunul. Este, în același timp, un metaroman, adică un roman despre scrierea unui roman și, în același timp, despre cochetatul – sub forma pastişei – cu toată literatura română de până atunci. A fost publicat mai întâi sub formă de foileton, înainte de 1989, în „Viața Studențească”, iar după Revoluție și sub formă de roman și a primit premiul USR în 1992.

Groșan se amuză parodiind stilul și personajele sadoveniene: avem voievozi detronați, călugări călători, sftnici vicleni și sftnici credincioși, hanuri unde se spun povești, o incursiune prin Deltă; avem inclusiv descrieri de natură de câte un capitol, în care însă, de dragul umorului și al cititorului, autorul strecoară fraze decupate din limba de lemn specifică propagandei comuniste. Se fac trimiteri la „*Moromeții*”, „*Ion*”, „*Miorița*”, sunt parafrazate versuri clasice (Bolintineanu, Eminescu, Topârceanu și care mai vreți) și expresii celebre din romane, iar proverbele românești sau latine sunt deformatе în mod savuros: „*Animi volant, corpora manent*”, „*Capul luminat sabia îl taie. Capete să fie, că săbii sunt destule.*”, „*Nu iaste altă mai de folos zăbavă decât munca*”, „*Ai oi, ai parte; ai parte, ai carte; ai carte, mare brânză!*”. Alteori este reprodus limbajul cronicarilor moldoveni, și, în dulcele stil clasic, autorii se introduc în povestire prin interogații retorice, la început, apoi me mărturisesc de-a dreptul dificultățile pe care le întâmpină lucrând la romanul de față. Un capitol este cenzurat, altul ni se spune că e scris ca să ne țină ocupați în lipsă de altceva mai bun, la un moment dat autorii își iau concediul de odihnă.

UMOR ȘI UN PIC DE SUBVERSIUNE

Umor găsim aici de toate soiurile, de la cel absurd până la cel de situație și de limbaj. O să dau exemple la întâmplare:

— Sultanul este exasperat de problemele de gramatică și stil din rapoartele pe care le primește: „(...) *subiectul se acordă cu câte un grup de boieri mai mari, frazele sfârșesc invariabil cu apelul la mazilire. De la asediul Vienei n-am mai văzut un epitet ca lumea*”.

— Politica schimbătoare: ni se povestește cazul unui sol trimis de un domn să facă alianță împotriva cazacilor, numai că până se întoarce el cazacii devin noii aliați iar solul este executat ca trădător.

— Argumentele turcilor pentru a ține un harem: nu te mai gândești la o femeie anume, te gândești la ea ca la o noțiune abstractă și nu te mai frământă atât pentru o dulcinee oarecare: „*De-aia vă și batem pe toți de la Caucaz până în Pirinei. În schimb, ce-i drept, aveți o mare literatură*” ...

— Scena reîntronării lui Barzovie care este, toată, de un comic criminal. („*Da' de ce stați în picioare? Luați loc, vă rog. Stați în genunchi*”, îi poștește Barzovie pe boierii trădători).

— Înțelepciunea populară întoarsă pe dos. „— *Spune tu, fiule,*

unde cad mai multe capete, în păduri sau în palate?

— *Sincer vorbind, în pădure. N-am văzut și n-am auzit de mari bătălii purtate în camere”.*

Plus o serie de trimiteri ironice la absurditățile și disfuncțiile regimului comunist: vistieria plină cu salamuri că bani nu mai erau, porumbeii care se încolonează de la trei dimineața în așteptarea firimiturilor pe care domnița o să le arunce pe fereastră la ora șase, birocrăția otomană (chipurile) de pe Dunăre, papa care practică „gândirea aprobativă” și sultanul care practică „mazilirea preventivă”. O discuție culturală sfârșește cu concluzia că alfabetul chirilic „*luat în sine nu e rău, luat în timp e nefast*”, problema fiind că noi i-am luat pe ei în sine dar ei ne-au luat pe noi în timp, cum zice călugărul Metodiu.

„*În fața năpăstuirilor ce au venit peste noi, neputându-ne totdeauna, din motive lesne de înțeles, împotrivi cu fapta, ne-am împotrivit cel puțin cu vorba*”, ni se spune. Un alt personaj decide să stea toată noaptea în sala de mese a pensiunii că poate se mai aduce vreun supliment la cină. „*Poți să stai până dimineața că tot nu primești nimic*”, îi zice un altul, la care acesta răspunde: „*Înțeleg dar dacă stăm până dimineața prindem micul dejun*”. Cine a stat măcar odată la coadă la „*ce s-o da*” sau „*că poate bagă ceva*” știe exact despre ce e vorba.

FIRE-AI A NAIBII, MIORIȚO!

Este un roman umoristic, dar nu e nici Ilf și Petrov, nici – dacă mi-l mai amintesc eu bine – Jerome K. Jerome pe care l-am citit hăăăt acu vreo 15 ani. Ba parcă nu e nici Groșan așa cum mi-l aduc eu aminte din foiletoanele „*Jurnal de bordel*” sau „*Nu-ți, spaima Constituții*” publicate de Academia Cațavencu, însă nici memoria mea nu mai e ce-a fost. Dar nici nu pot spune că am pierdut timpul, căci, dacă nu te face să râzi în hohote decât arareori, romanul te menține în mod plăcut amuzat pe parcursul lecturii.

În primul rând, este tributar faptului că nu a fost conceput ca un roman, ci ca un foileton. Se simte că nu există un plan inițial și că povestirea o ia încoace și încolo, la întâmplare, încotro i-a trecut autorului prin cap că ar trebui să caute surse de umor. La un moment dat descoperi că ești pe la jumătate deși tu aveai senzația că te afli tot pe la început. Pricep că, în stilul tipic românesc pe care îl ia peste picior, romanul merge ca să meargă, fără să se îndrepte nicăieri dar asta cam înseamnă să exagerăm cu mioritismul; efectiv cartea suferă

de defectul pe care îl ironizează.

Sunt lungi burți, mai ales pe la mijloc, care, după ce că nu adaugă nimic acțiunii, nici nu prea au umor. Romanul este alert și nostim în prima treime, criminal de comic în ultima și nesărat cu vagi excepții în partea de mijloc. Parte de mijloc care păcătuiește și prin excesul de autoreferențialitate al „povestitorilor”. La început, felul în care se opresc ei și se întreabă ce naiba tot povestesc aici sau capitolul lăsat gol pentru că își iau liber (S.R.L.-ul pentru cine mai ține minte) sunt hazlii. Când însă aceste tertipuri și false dileme încep să apară odată la cinci capitole, lipsa de idei clamată de povestitori începe să pară reală.

Asta îi reproșează și criticii, de altfel, în timp ce apărătorii spun că fiind metaroman nu trebuie să se supună așteptărilor clasice de la o carte (aceea de a avea intrigă cursivă și un final care să se poată numi astfel).

Eu una pe de o parte mi-aș fi dorit un final clar dacă tot am citit atâtea meandre, în loc să se taie acțiunea brusc. Pe de altă parte, felul în care se termină cartea îmi dă fiori când mă gândesc că fraza a fost scrisă în perioada comunismului, că a urmat o revoluție și apoi o lungă perioadă în care lucrurile tot nu au mers bine. Fraza de încheiere este asta:

„Nici nouă nu ne e bine, așteptați-ne, o să venim și noi”.

— Ioan Grosan și manualul sau de proza optzecista

Răspunzând, în 1983, unei anchete a revistei Amfiteatru, Ioan Groșan declara, onest, ca opțiunea pentru proza scurtă nu este una manifesta, programatică (cum se tot băteau cu pumnul în piept majoritatea congenerilor săi), ci ține de recunoașterea posibilităților; romanul ar fi fost o miză pe care autorul Caravanei cinematografice ar fi lăsat-o pentru maturitate: „Mărturisesc că deocamdată nu mă încumet să scriu roman pentru ca nu stăpânesc tehnicile necesare de construcție epica. Chiar presupunând că aș avea experiența mai multor tipuri de scriitura și fondul problemelor care solicită spațiul unui roman, a începe ridicarea construcției ignorând aprofundarea structurilor ei de rezistență mi se pare o întreprindere riscantă. Groșan și-a luat inima în dinți și a atacat mult dorita redută. Lucrează, umbla vorba, alimentată chiar de scriitor, la un roman în adevăratul înțeles al cuvântului, pe care sper să-l avem în mână cât mai curând.

Ciulama, beizadea, iofca, peltea, macara

Probabil tot cu titlu de prestidigitație a conceput și volumul ²⁰ sută de ani de zile la Porțile Orientului² (aflat acum la o terță ediție, la Polirom), situat pe muchia dintre roman și proza scurta. De altfel, structura cărții este marcată de apariția în presa săptămânală, în foileton. Fiecare fragment tinde să devină independent, să-și inventeze chichirezul său. Prin urmare, cum epicul nu se lasă fragmentat cu atâta ușurință, nu pe veleitățile de narator propriu-zis mizează autorul, ci pe cunoscutul său har parodic. Efectele comice sunt căutate la firul ierbii, în pliurile stilistice ale textului, chiar dacă uneori personajele (simple pretexte) sunt ele însele surse ale comicului. Decupez prompt un fragment care ilustrează perfect modul în care epicul este redus cu seninătate la minimum, iar descriptivul nu mai are funcția de a detalia lumea ficțională (una de carton, simplu teren de demonstrație a virtuozității), ci îi prilejuiește scriitorului ocazia satisfacerii unui greu de strunit apetit ludic: „La începutul secolului al XVII-lea, pe ulițele și-n piețele Stambulului, în șandramalele albicioase și cocoțate vraște unele peste altele ale paginilor, pe țărmurile Bosforului înțesate de barcagii, de bragagii, de iaurgii, de lactagii, de halvagii, de geamgii, de cheflii, de scandalagii și reclamagii hazlii, sultanul părea să aibă răbdare cu oamenii”.

Descrierea demarează firesc, până când un cuvânt (semnificant, mai precis) declanșează subit o hemoragie de alte cuvinte, totul în căutarea unei asonante; cum fraza se sfârșește intertextual, devine clar pentru oricine care este adevărata intenție: cartea nu se dorește decât e un joc cu literatură, cu locurile ei comune, cu formele sale desuete, denunțate cu o blândă ironie. Evident, odată descoperit, procedeul este reluat în paragraful următor: „N-apuca drumețul, amabil și ușor stânjenit, să cumpere o acadea de-o pară sau, mă rog, o chiftea, ca, techer-mecher, cu o temenea, i se oferă halva, baclava, ciulama, beizadea, iofca, peltea, pafta, zalhana, cafea, chereatea, mucava, mușama, musaca, dusumea, macara, telemea și brânza. Comerțul e în floare”. Efectul comic este căutat vizibil, asocierile se fac exclusiv pe criterii fonetice, astfel încât faptul că printre chiftele și baclavale mai apar, urmuzian, câte o beizadea sau o macara nu trebuie să debusoleze. Cât de naiv poți fi ca să încerci să deslușești în cheie realistă întreaga... peltea? E limpede că perspectiva este una postmodernă, căci naratorul se amuză, chicotește, caricaturizează o

epocă apusă, discreditând totodată cutumele romanului istoric sau normele romanului realist. Modelul poate fi Caragiale, maestru al parodierii descrierii prin exagerare, dar e greu să reduci la un numitor comun permanenta joacă a lui Groșan cu o întreagă tradiție a românescului.

„Nu omu', frate, ne doare pe noi, ci cum îl povestim”.

Astfel știind lucrurile, aproape că nu mai are rost să urmărești peregrinările călugărilor Metodi și Iovanut sau meandrele revenirii la domnie a lui Barzovie-Voda. Autorul nu avea de ce să depună efort pentru a construi personaje plauzibile, pe care să le pună în situații tensionate, nu avea motive să contureze conflicte veritabile. Nu intrigile de curte, nici dramele înstrăinării sau neajunsurile peripateticienilor monahi stârnesc interesul. De fapt, toate aceste călătorii sunt inițieri în istoria literaturii, căci „eroii” nu fac decât să reia, cot la cot cu naratorul, sintagme, fraze celebre, plăsându-le în contexte dintre cele mai inedite. Versuri din Alecsandri, Eminescu, Coșbuc, Goga, Nichita Stănescu sau replici din Caragiale, ample fragmente din Cicero sau truvaiuri în maniera unor Neculce, Creanga, Sadoveanu, Rebreanu, Marin Preda și chiar Ioan Groșan sunt reciclate pentru a se constitui în limbaj al acestor „personaje”.

Surprins de atacul unor tătari, spătarul Vulture răcnește maiakovskian, din toți bojocii: „Nu trageți, tovarăși!”, pentru a se plânge, când constată că situația e pierdută: „Soarta noastră fuse crudă astă dată”; Paulina, tânără din suita junei soate a lui Sima-Vodă, exclamă pițigăiat: „Niciodată Doamna nu fu mai frumoasă”; naratorul nu mai prididește să împăneze textul cu tot soiul de trimiteri, maimuțărind stilul cronicăresc („Făcut-am bine? N-am făcut? Tot ce știm în mod sigur este că vom da seama de ale noastre, câte-am scris.”) și epatind adesea; el nu dorește să fie enciclopedic, ci „enciclo-pedant”, având mereu grijă să arate că nimic din ce s-a scris nu îi este străin. Divagațiile devin regulă, dar ele nu slujesc la rotunjirea sau clarificarea cutarei situații. Evident, ignoranța lui Broantes nu ar fi fost explicabilă fără recursul la Hegel: „Cunoștea oare tânărul Hegel, la 19 ani, pe vremea când se pregătea să devină magistrul în filosofie, că-n țara de vizavi izbucnea o revoluție de mare importanță care a făcut posibilă apariția unui Napoleon, care la rândul lui a deschis calea revoluțiilor de la 1848 și studiilor care-au răsturnat filosofia unui Hegel matur?”

Opinam că nu. Așa și înărul Broantes habar n-avea că turcii intraseră în Oamenita stabilind un important cap de pod de unde vor controla mult și bine ținuturile din jur”.

Ține de rețeta acestei cărți ca totul să fie considerat procedeu literar, să fie înscris într-un registru, considerat vetust și, prin urmare, discreditat. Și totuși, nu exista aici un iconoclasism sfidător, ci doar o relativizare respectuoasă, nostalgică poate, a unei formule care și-a epuizat resursele. Mimetismul nu mai e posibil, prin urmare ironia, parodia devin singurele arme ale combatantului postmodern, care nu-și mai propune să fie un romancier pur-sânge, un arhitect al unei polivalente lumi ficționale, ci un histrion care demontează discursul și jonglează ulterior cu fragmentele obținute; totul este că giumbuslucurile să îi iasă, să amuze, perspectiva întregului nu îl mai interesează.

Astfel, structura romanului-povestire brevetată de Sadoveanu suferă mari prefaceri, ea fiind cu predilecție „victimă” contorsionărilor livrești ale autorului. Evident, cum a reluat vechile convenții epice ar însemna o autocondamnare la epigonism, luciditatea, autoreferențialitatea devin artificii obligatorii. Hanul nu mai este, ca la Sadoveanu, un spațiu securizant, propice adastării, care dezleagă limba, ci un topos. Naratorul se situează permanent în interiorul literaturii, astfel încât singura prejudecată a prozatorului postmodern nu mai este, cum clamau cu douăzeci de ani în urmă optzeciștii, realitatea, ci chiar literatura. Realitatea textului a mâzilit, între timp, realitatea cotidiană. Care nu se mai lasă aproximată prin intermediul unor povestiri naive, cu inserții în mit, ca la Sadoveanu, ci este prescrisă de noul povestaș, care ține să controleze totul, să țină toate sforile narative în mina sa. „Nu omu’, frate, ne doare pe noi, ci cum îl povestim”, pune punctul pe i unul dintre urmașii postmoderni ai povestitorilor sadovenieni. Prin urmare, accentul se mută de pe lumea întruchipată pe știința construirii textului. Aceasta devine singura cauză a romancierului optzecist: mașinăria textuală, un angrenaj care nu mai are pic de respect pentru realitate, ci își impune, narcisist, propria realitate.

Echivalentul în proza al Levantului

S-a înțeles, desigur, că o sută de ani de zile... este un metaroman). Autorul își denunța la tot pasul procedeele,

documentându-le cu bibliografia adusă la zi. Elocvent este episodul 91, care e un titlu lung, apt să înlocuiască derularea propriu-zisă a textului. Nici nu mai e nevoie, cititorul poate prea bine să facă el însuși acest lucru. Totul e să i se ghideze pașii.

„Romanul, iată nostalgia oricărui povestitor”, suspină același autor. Până atunci, el continuă să-și facă mina și în această carte. Asta e tot. De aceea, când se plictisește, întrerupe brusc foiletonistica românească. Putea s-o facă mult mai devreme, putea să mai continue și astăzi. Ce era de demonstrat fusese, oricum, demonstrat.

A reproșa însă cărții, cum a făcut Andrei Terian într-o incitantă cronică din Ziarul de duminică, în care observa natura ludico-parodica a textului, faptul că „story-ul suferă de pe urma fragmentării supărătoare” ori că textul „nu are un punct de vedere coagulator”, că „lipsește din această poveste un punct de vedere moral, care să-l determine pe autor – și mai ales pe cititor – să ia o atitudine (orice fel de atitudine!) față de evenimentele relatate în carte” înseamnă de fapt a-i pretinde să urmărească niște mize pe care nu și le-a propus. Înseamnă a cauta epicul cuminte, pur, într-un text care refuză cu obstinație această înregimentare.

²O sută de ani de zile la Porțile Orientului ²este un metaroman plin de umor, care își spune propria poveste. Unul care își etalează, dezinhibat, măruntaiele și aplică manifest rețeta pe care nu încetează să o dezvăluie, de la prima la ultima pagină. Este, altfel spus, tot un roman, care lasă pe dinafară orice reguli ale românescului; e o demonstrație de virtuozitate care își conține, e adevărat, propriul manierism. Nu cred că are alte pretenții, nu cred că își arogă exigențe de capodoperă. Fără a prilejui o revelație, e o carte importantă, ilustrativă a optzecismului, întrucât ilustrează și epuizează în același timp o formulă. Nu mai poți scrie astfel după Groșan. Avem de a face, de fapt, cu echivalentul în proză al Levantului cartarescian, manualul poeziei optzeciste.

Una peste alta, mai e și o carte care are momente de comic nebun. Atâta tot. Dar nu e de ajuns?

— *Citate critice despre opera lui Ioan Groșan*

Ioana TUDOR, octombrie 2008, în Revista de cultură Tomis

„Romanul lui Ioan Groșan este suficient de complex încât să combine elementele balcanice (scena în care un turc își

consumă propria mină, preluată de la Ion Barbu și adusă în cheie ironică, este monumentală) cu ideile recente ale postmodernismului. Aplicând unele dintre cele mai actuale concepții și teorii hermeneutice, *O sută de ani de zile la Porțile Orientului* ne demonstrează cum se poate face literatura Acu adevărat postmodernă, utilizând din plin toate mecanismele pe care le are la îndemână.”

— >Sanda CORDOS, ianuarie 2008, în *Dilemateca*

“Creația unui prozator de mare talent care cunoaște și pune în pagina comediei nu numai istoria literaturii, ci și natura umană sau identitatea românească, *O sută de ani de zile la Porțile Orientului* este o carte ce poate aduce sau spori lumina unor zile de vacanță.”

— >Stefan AGOPIAN, 5 – 18 octombrie 2007, în *24FUN*

“*O sută de ani de zile la Porțile Orientului* se așază perfect lângă cealaltă parodie genială a literaturii române, *Levantul* lui Cărtărescu.”

— >Raluca PERTA, 30 noiembrie-6 decem, în *Time Out București*

“*O sută de ani de zile la Porțile Orientului* e scrisă special pentru tine, e cartea în care să te regăsești, cu toate problemele tale, cotidiene, metafizice, financiare, istorice și eventual literare. Îți vei rezolva eterna dilemă Occident/Orient. Dar dacă nu o să te regăsești, o să regăsești de bună seamă cam toate povestirile citite, toate personajele, întâmplările, descrierile, gesturile, limbajele. O să îi ai, într-o carte, adunați într-o astfel de Poveste a Poveștilor, pe povestitorii orientali, pe ai noștri cronicari, pe Creangă și Sadoveanu, pe Boccaccio, Rabelais, Cervantes, Balzac și nu numai.”

— >Ștefan AGOPIAN, 28 septembrie-4 octo, în 24FUN

“Ioan Groșan, cu care sunt prieten, scrie de câțiva ani buni la un roman. Nicolae Breban i-a băgat în cap că un prozator nu-i de-a adevăratelea dacă nu scrie un roman. Groșan l-a scris și e o capodoperă. E vorba de *o sută de ani...* Probabil ca, scriindu-l inițial în foileton, nu a băgat de seama că, chiar scriind cu tiriita, i-a ieșit extraordinar.”

— >Bogdan CIUBUC, 28 decembrie 2007, pe www.capital.ro

“Specialitatea lui Groșan, de multă vreme, e genul foiletonistic – o convenție, firește, pe care autorul nostru o joacă pe toate fețele, scoțând efecte de un umor nebun, precum titlul unuia dintre capitolele din *o sută de ani de zile la Porțile Orientului*, întins pe mai bine de o pagină, fără a fi urmat, propriu-zis, de un «episod» și reprodus cuminte, în întregime, în cuprinsul de la sfârșitul volumului... Cartea lui Groșan e o mică bijuterie; imaginați-vă o pastişă după Sadoveanu, cu acțiunea plasată în secolul al XVII-lea, doi călugări pelerini între Iași și Roma și un domn pământean al Moldovei, mazilit din nu se știe ce motive, prilej, desigur, să plece și el în călătorie la Înalta Poartă.”

— >Cătălin TOLONATAN, 25 decembrie 2007, pe www.tolo.ro

— Ioan Groșan a scris, înainte de '89, foiletonul *o sută de ani de zile la Porțile Orientului*. Îl publică în *Viața Studentească* și, povestesc colegii de generație, umorul era atât de nestăvilit încât cenzorii comuniști se prăpădeau de râs. Râdeau și tăiau. Romanul istoric publicat recent în a treia ediție e plin de o sănătoasă autoironie la adresa noastră, nu doar ca neam, ci și ca

oameni. Voievozii, boierii, turcii, Papii și tătarii nu sunt decât pretextul pentru a vorbi despre felul nostru de a fi.”

— >Bogdan ROMANIUC, 24 – 30 noiembrie 2007, în *Suplimentul de cultură*

“Romanul istoric a reprezentat pentru scriitorii optzeciști o sursă de structuri narative și a avut, în perioada comunistă, o funcție de *protejare a discursului*. Groșan reconstruiește o epocă, cu precizia și cu răbdarea unui miniaturist. *O sută de ani de zile la Porțile Orientului*, care a primit premiul Uniunii Scriitorilor în anul 1992, este romanul unui umorist foarte talentat, dar, în același timp, serios și de o mare luciditate, un roman care își poate găsi ușor cititorii, de la cei mai pretențioși până la cititorii obișnuți. Înainte de prima ediție din '92, romanul lui Ioan Groșan a apărut în regim de foileton în *Viața Studențească*, reușind să amuze chiar și cenzura comunistă.”

— >Ioan GROȘAN în interviu cu Bogdan ROMANIUC, 24 – 30 noiembrie 2007, în *Suplimentul de cultură*

“M-au influențat în bine, sper... Am mai spus-o și altă dată: îl consider pe Sadoveanu unul din marii scriitori ai secolului XX și m-a enervat și mă enervează (*Iritatio facit versus*, nu?) faptul că din cauza pârdaľnicului nostru idiom, nu poate fi tradus așa cum ar merita, decât cu mari pierderi. În *o sută de ani...* am preluat – evident, cu o tentă omagial-parodică la adresa lui – o serie de topos-uri, de *construcții* sadoveniene, inclusiv la nivelul stilisticii și personajelor specifice autorului *Hanului Ancuței*, pe care le-am grefat, aluziv, pe o serie de realități din vremea dictaturii, așa cum, de altfel, ați remarcat și dumneavoastră. Căci ce-a fost, în fond, Evul Mediu românesc decât un șir aproape neîntrerupt de dictaturi mai mari sau mai mici? Iar azi, în loc să mergem cu peschesuri și jalbe la Stambul, nu facem același lucru, însă la Washington?”

— >Bogdan CRETU, 20 decembrie 2007 – 9, în *Observator Cultural*

“O sută de ani de zile la Porțile Orientului este un metaroman plin de umor, care își spune propria poveste. Unul care își etalează, dezinhibat, măruntaiele și aplică manifest rețeta pe care nu încetează să o dezvăluie, de la prima la ultima pagină. Este, altfel spus, tot un roman, care lasă pe dinafara orice reguli ale romanescului; e o demonstrație de virtuozitate care își conține, e adevărat, propriul manierism. Nu cred că are alte pretenții, nu cred că își arogă exigente de capodopera. Fără a prilejui o revelație, e o carte importantă, ilustrativa a optzecismului, întrucât ilustrează și epuizează în același timp o formulă. Nu mai poți scrie astfel după Groșan. Avem de a face, de fapt, cu echivalentul în proză al *Levantului* cartarescian, manualul poeziei optzeciste. Una peste alta, mai e și o carte care are momente de comic nebun. Atâta tot.

Alina PURCARU, 2 august 2007, în Cotidianul

“O sută de ani de zile la Porțile Orientului se construiește din tablouri scurte și alerte, desprinse din secolul al XVII-lea, dar aduse din condeiul optzecist al unui prozator cu gust pentru saga textualista și luări în raspar. Pasajele din care se încheagă lumea pe care Groșan o pune în pagină sunt decupate din tot ce au mai suculent Levantul și lumea de la porțile lui: călugări cu ochi lunecoși și inima zglobie, domni moldoveni care înghit gălușca mazilirii și practica un lobby puternic la Stambul, cârciumi armenești și curți de han în care trecătorii își toarnă povești și mai ales vin, sub priviri de codane cu lipici. O faună descinsă parcă din poveștile lui Rabelais e scoasă la rampă în straie croite după moda de secol XX: ochiul prozatorului nu caută să reconstruiască o epocă, ci se servește de potențialul ei pentru a face o demonstrație de ironie și o lecție de proză. Pasaje din cărțile canonice ale literaturii romane sunt răscroite și catapultate într-un decor de bilci, care aduce bine cu absurdul lui Harms și cu grotescul lui Cervantes.”

— >Cezar PAUL-BADESCU în interviu cu Ioan GROȘAN, 19 septembrie 2007, în *Adevărul literar și artistic*

„Am plonjat la începutul anilor '80 în apele adânci ale universului sadovenian, tot mai uimit fiind de diversitatea caracterelor, de profunzimea situațiilor, a toposurilor sale. Și atunci, în semn de omagiu și admirație, m-am decis să-l parodiez. Dar nu numai pe Sadoveanu. Fiindcă acest roman-foileton a fost și o nimerită ocazie de a-mi defula toate clișeele, toate citatele, tot balastul livresc pe care ni le-au inoculat anii de școală sau anul de școală particulară.”

— >Bogdan-Alexandru STĂNESCU, 19 septembrie 2007, în *Adevărul literar și artistic*

„Iar acesta e momentul în care le recomandăm tinerilor să citească Groșan: pentru că e meseriaș, pentru că vă râdeți pe voi (așa cum s-au răs toți cei dinaintea voastră), pentru că veți simți la un moment dat că e mai inteligent decât voi (Noi), pentru că pentru el Istoria e o poveste care, deci, trebuie povestită, pentru că nu apare la tv, pentru că e un tip mai mișto decât profii voștri, pentru că Metodie e idolul meu, pentru că patronul meu s-a sufocat de răs recitind această carte, pentru că...”

— >Adriana STAN, 1-15 martie 2008, în *Tribuna*

„Falsul «roman» istoric al lui Groșan are o organizare multi-compartimentată, pe episoade-foileton cu autonomie narativă și adesea cu o asemenea pregnantă dramatică încât se impun și fără legătura necesară cu întregul epic. Firul narativ care le unește aparține tradiției romanului istoric convențional.”

foarte bine că o sută de ani de zile la *Porțile Orientului* este proaspăt reeditată. A apărut imediat după '90 și cărțile publicate

atunci au căzut în gol. Oamenii nu erau atenți la literatură, erau mai mult interesați de memorialistică, jurnale, literatura de detenție, așa ca inițiativă de a repune în circuit o carte importantă e foarte bine venită”. (*Carmen Musat*)

„Dacă pentru cititorii din '90 literatura era un conglomerat din care nu distingeau genurile, acum există o percepție mult mai clară, iar oamenii sunt interesați și văd diferențele. Aceasta reeditare a romanului lui Ioan Groșan va fi o provocare pentru cititorii de azi și e foarte interesant de văzut cum va fi primit textul la o nouă lectură. Aburul plăcut și provocator al acestui roman încă mi-a rămas”. (*Ioan Es. Pop*)

„Ioan Groșan este printre puținii creatori de școală nouă care n-au devenit prizonierii unei singure formule epice, asimilând, cu o complicitate matură, atât experiență intertextualității, cât și spiritul perifrastic faulknerian ori minutia cehoviana în descrierea platitudinii existențiale”. (*Radu G. Teposu*)

3. Concluzii

În esență, romanul de după al Doilea Război Mondial este unul profund marcat de contextual social-politic, chiar și atunci când adoptă formule mescate de reflectare a lumii, precum parabola și sugestia mitică sau simbolică.

Tipurile de romane cultivate după al Doilea Război Mondial acoperă, în ciuda dificultăților epocii, a condiției scriitorului de a fi „sub vremuri”, aproape toate genurile: cel realist-tradițional, de aventuri sau polițist, psihologic, experimental, obiectiv sau subiectiv. De asemenea, modalități ale narării tradiționale sunt completate de cele moderne, precum discontinuitatea epică și temporală, analiza psihologică sau notația confesivă sub formă de jurnal.

Dar problema care se va impune, în timp, va fi aceea a viabilității atât a genurilor, cât și a operelor care le ilustrează. Timpul care s-a scurs încă insuficient. Și cu toate acestea, se poate spune că „romanul obsedantului deceniu” sau „romanul politic”, gen, în fond, eteroclit, și-a pierdut din relevanța artistică, devenind tot mai mult un produs se istorie literară. Reevaluată va fi, de altfel, contribuția fiecărei generații a „literaturii comunismului”, inclusiv a Generației 80: „Din perspectiva

unei literaturi atipice care prea des a sărit etapele și și-a lăsat descoperite marile capitole, a unei istorii care abia intra, în anii '70, cu matca ei naturală se poate spune că această generație (optzeciștii) a izbutit să forțeze, ca într-o vrajă malefică, brusca îmbătrânire a literaturii române. E posibil ca una din condițiile decisive ale afirmării și configurării unei generații de creație, să fie contribuția ei la „asasinarea” generației anterioare prin compromiterea și împingerea modelului artistic al acesteia în desuetudine”.

4. Paralela între romanul interbelic și romanul postbelic

Romanul interbelic:

— A marcat o ieșire din obișnuințele narative prin care opera construia imaginea unei realități omogene, comentate de autor, într-o viziune coerentă

— Devine o specie substanțială în literatura română

— Este însoțit de dezbateri privind modernizarea sa și este raportat la actualitatea literară europeană

Romanul postbelic:

— Redimensionează relația cu cititorul căruia i se cere un efort mare de cooperare

— Exprimă o mai accentuată preocupare de raportare la contextul social-politic

— Tematic, continuă seria romanului de inspirație rurală, dar permanența acestei teme trebuie pusă în relație cu modalitățile estetice prin care este reflectată și cu viziunea asupra lumii pe care o exprimă; tema rurală ilustrează, de fapt, ca și multe dintre romanele inspirate din viața citadină, o constantă a lumii românești de după al doilea război mondial: este profund afectată

— Varietatea soluțiilor de organizare a materialului epic

— Ca dimensiune, este predominant de întindere mare, multe dintre romanele acestei perioade desfășurându-se în mai multe volume sau într-un număr mare de pagini

— Personajul continuă, pe de o parte, să fie bine definit în contextul lumii în care trăiește și în care ocupă un loc anume, dar, pe de altă parte, personajul devine centrul lumii, aceasta existând în măsura în care conștiința lui o reflectă

5. Bibliografie:

1. Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelica* vol. II,

Editura Aula, 2002

2. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, Editura International, București, 2002

3. Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, Editura Fundației Pro, 2002

4. Manual clasa XII-a, Editura Art

5. Internet